UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/forschungenzurne18muni

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XVIII.

Der einteilige Theater-Wallenstein.

Ein Beitrag
zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein.

Von
Dr. Eugen Kilian.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1901.

Der einteilige

Theater-Wallenstein.

Ein Beitrag

zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein.

Von

Dr. Eugen Kilian.

57723
15/9/01

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1901.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Vorwort.

Weder die Schiller-Kunde noch die Wallenstein-Ästhetik werden durch die nachfolgenden Blätter eine nennenswerte Bereicherung erfahren. Das Interesse dieser Untersuchung liegt vorwiegend auf dem Gebiet der Theatergeschichte. Eine Reihe bis dahin kaum beachteter Arbeiten, die für die Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein, für das Verhältnis des Werkes zum Theater und für das Wesen der Dichtung selbst charakteristisch und von Bedeutung sind, werden hier zum erstenmal einer näheren und zusammenhängenden Würdigung unterzogen. Aus den Einzelheiten dieser Betrachtung wird sich vielleicht manches Belehrende ergeben für die Beurteilung des Wallenstein in seiner Beziehung zur Bühne.

Herrn Dr. Max Burckhard, weiland Direktor des k. k. Hofburgtheaters in Wien, spreche ich an dieser Stelle meinen ergebensten Dank aus für die Liberalität, womit mir die Benutzung des Burgtheaterarchivs im Sommer 1892 gestattet war. Auch den Herrn Direktor Dr. Karl Glossy in Wien, Hofrat Dr. Emil Peschel in Dresden und Dr. Friedrich Walter in Mannheim bin ich für die gelegentliche Auskunft und Unterstützung zu Dank verpflichtet.

Karlsruhe, im Oktober 1900.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

I. Bearbeitung von Karl Friedrich Wilhelm Fleischer 8

II. Bearbeitung von Wilhelm Vogel 20

III. Wiener Bearbeitung von 1814 43

IV. Bearbeitung von Joseph Schreyvogel-West 61

V. Bearbeitung von Karl Immermann 73

VI. Bearbeitung von Alfred von Wolzogen 82

Anhang: Die französische Wallenstein-Bearbeitung von Benjamin Constant 96

Einleitung.

Eine eigentümliche Stellung in der Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein gebührt den mehrfach unternommenen Versuchen, das für zwei Theaterabende bestimmte, dreiteilige dramatische Gedicht in ein einteiliges, an einem Abend aufzuführendes Theaterstück zusammenzuziehen.

Als erste derartige Versuche sind die beiden dem Jahr 1802 entstammenden Arbeiten zweier schriftstellernder Schauspieler zu nennen: die Einrichtungen von Karl Friedrich Wilhelm Fleischer und Wilhelm Vogel. Ihnen reiht sich weiterhin an eine im Jahr 1814 an der Wiener Hofburg erstmals gegebene Bearbeitung, über deren auf dem Theaterzettel als H. W . . . . r bezeichneten Autor nichts Authentisches bis jetzt bekannt ist. An derselben Bühne brachte Joseph Schreyvogel im Jahr 1827 eine neue, von ihm selbst besorgte Bearbeitung des Wallenstein für einen Theaterabend zur Aufführung. Als fünfter liefs Karl Immermann als Leiter des Düsseldorfer Theaters im Jahr 1835 einen einteiligen Wallenstein über die dortige Bühne gehen, und als letzter in der Reihe versuchte in neuerer Zeit Alfred von Wolzogen Schillers Gedicht für eine Aufführung zu Schwerin im Jahr 1869 zu einem Theaterabend zurechtzustutzen.

Während die drei ersten Bearbeitungen und die letztgenannte durch den Druck veröffentlicht wurden, ist Schreyvogels Einrichtung nur in dem handschriftlich erhaltenen Soufflierbuch des Wiener Burgtheaters aufbewahrt; von Immermanns Bearbeitung gab R. Fellner[1]) eine vollständige Übersicht der Scenenfolge und der Kürzungen nach dem handschriftlichen Nachlafs des Dichters bekannt.

---

[1]) R. Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Karl Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf. Stuttgart 1888.

Litterarische Nachweise über die verschiedenen Phasen dieses einteiligen Theater-Wallenstein sind bisher kaum vorhanden. Abgesehen von der Würdigung, die Immermanns Einrichtung bei Fellner erfährt, sind nur einige wenige, zum Teil sehr unzuverlässige gelegentliche Notizen über diese Bearbeitungen da und dort zerstreut. Auch die bibliographischen Angaben in der neusten Auflage von Goedekes Grundrifs sind unvollständig.

Das mangelhafte Interesse und die geringe Beachtung, die diesen verschiedenen Fassungen des einteiligen Theater-Wallenstein bisher geschenkt wurde, erklärt sich zum Teil wohl aus einer gewissen Geringschätzung, die derartigen, dem praktischen Bühnengebrauch dienenden Arbeiten von seiten der zünftigen litterargeschichtlichen Forschung im allgemeinen zu teil zu werden pflegt — wenigstens solange nicht eine gewisse zeitliche Entrücktheit die Berechtigung giebt zu wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem betreffenden Gegenstand. Speziell im vorliegenden Fall mufste der aufserordentlich geringe ästhetische Wert, der solchen Theaterbearbeitungen des Wallenstein wenigstens auf den ersten Blick zuzukommen scheint, die grobe und grausame ästhetische Versündigung, die durch jede derartige Verkürzung des Schillerschen Gedichtes bis zu einem gewissen Mafse bedingt zu sein scheint, eher abschreckend als anmunternd auf eine nähere Beschäftigung mit diesen Arbeiten wirken. Denn dafs jeder Versuch, die verschiedenen Teile des Schillerschen Dramas zu einem einteiligen Theaterstück zusammenzuziehen, tiefe Einschnitte in das Fleisch der Dichtung und dementsprechend schmerzliche Verluste im Gefolge haben mufste, das konnte sich schon für die oberflächlichste Beobachtung ergeben.

Trotzdem wäre eine Verurteilung dieser Wallenstein-Bearbeitungen in Bausch und Bogen ebenso ungerecht wie verkehrt vom Standpunkt einer historischen Betrachtung. Vor einer allzu geringschätzigen Beurteilung dieser Arbeiten müfste schon die eine Thatsache warnen, dafs der Versuch, den Wallenstein in einen Theaterabend zusammenzudrängen, so relativ häufig, an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten und von so völlig verschiedenen Männern unternommen wurde.

Es müfste davor besonders auch der Umstand warnen, dafs mit diesen Versuchen die Namen zweier Männer wie Joseph Schreyvogel und Karl Immermann verbunden sind: des einen, der durch seine Bühnenleitung als Träger der ersten grofsen Blütezeit des Wiener Burgtheaters in den Annalen der Theatergeschichte weiterlebt, und der sich gerade durch die Gewinnung der deutschen und ausländischen Klassiker für die Wiener Hofburg unvergängliche Verdienste erworben hat; des andern, dessen Name in der Geschichte der deutschen Schaubühne nicht minder glänzt als in der der deutschen Dichtung, durch die kurze, aber ruhmreiche Episode des Düsseldorfer Theaterunternehmens.

Weiterhin aber verbietet sich eine blinde Verurteilung der durch diese Wallenstein-Bearbeitungen angeblich begangenen Barbarei durch die Erkenntnis, dafs der Versuch, die verschiedenen Teile des Dramas in ein einteiliges Theaterstück zusammenzuziehen, ein starkes Mafs von Berechtigung erhält durch den Charakter der Dichtung selbst und durch die Geschichte ihrer Entstehung.

Es ist zunächst daran zu erinnern, dafs es sich bei diesen Versuchen keineswegs etwa darum handelt, eine sogenannte trilogische Dichtung in ein einteiliges Theaterstück zusammenzupressen. Schillers Wallenstein hat mit dem Wesen einer Trilogie im technischen Sinne des Wortes auch nicht das Entfernteste zu schaffen. Das wurde schon sehr häufig und zwar von berufener Seite festgestellt; trotzdem ist es nötig, diese Thatsache von neuem in Erinnerung zu rufen, da die verkehrte und völlig unzutreffende Bezeichnung des Schillerschen Gedichtes als einer Trilogie in Litteratur und Kritik noch immer ihr spukhaftes Wesen treibt. Veranlassung zu diesem Irrtum gab die Dreiteilung des Gedichtes; diese Dreiteilung aber ist rein äufserlich und entbehrt aller und jeder inneren Begründung oder Notwendigkeit.

Wäre Schillers Wallenstein eine Trilogie, dann würde der Versuch einer zusammenziehenden Bearbeitung in der That als eine ästhetische Ungeheuerlichkeit zu bezeichnen sein. Das erhellt am deutlichsten, wenn man sich dramatische Dichtungen der neueren Litteratur vor Augen ruft, die den Namen einer

Trilogie mit wirklichem oder wenigstens mit gröfserem Rechte als Schillers Wallenstein beanspruchen können: ich meine Hebbels Nibelungen und Grillparzers Goldenes Vlies. Bei Hebbel und in noch weit höherem Mafse bei Grillparzer ist die Dreiteilung innerlich begründet und notwendig; sie ist bei beiden Dichtern geboten durch die Fülle und den Charakter des Stoffes, der sich seiner Natur nach in verschiedene, durch längere Zeiträume geschiedene Gruppen gliedert. Ist bei Hebbel die Teilung zwischen dem ersten und zweiten Teile der Nibelungen noch eine mehr oder minder äufserliche, so liegt dagegen bei Grillparzer die Dreiteilung durchaus in dem Plan und in der Gliederung der ganzen Dichtung begründet; sie ist hier eine unumgängliche künstlerische Notwendigkeit, und die Ideenverbindung, welche die drei Teile des Werkes innerlich zusammenhält, vollendet den ausgeprägt trilogischen Charakter dieser Dichtung. Keinem Dramaturgen der Welt ist es wohl jemals eingefallen oder könnte es jemals einfallen, die Nibelungen oder das Goldene Vlies in ein einteiliges Theaterstück umzuwandeln. Die Absurdität und die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens würde sofort in die Augen springen.

Ganz anders bei Schillers Wallenstein, wo sowohl die Dreiteilung wie die Zweiteilung des Gedichtes für zwei Theaterabende rein zufällig und äufserlich sind. Als Schiller den Plan zum Wallenstein konzipierte, dachte er nicht entfernt an eine Teilung des Gedichtes. Erst als das Drama im Laufe der Arbeit infolge der Fülle des Stoffes eine übernormale Ausdehnung anzunehmen drohte, machte er sich aus praktischen Gründen mit dem Gedanken vertraut, die Tragödie, die durch Wallensteins Lager unter dem Namen eines Prologs eingeleitet werden sollte, in zwei Teile zu zergliedern.[1])

Über die Drangsale, die dem Dichter die gewaltige Ausdehnung des Stoffes bereitete, hatte er schon unter dem

[1]) Tieck schrieb in den dramaturgischen Blättern: „Schiller mufs sein Werk in zwei Teile und einen dramatischen Prolog scheiden. Aber diese Teile sind nicht notwendig von einander geschieden, sondern nur willkürlich von einander getrennt, sie fliefsen ineinander über u. s. w.“ Vgl. hierüber auch die stichhaltigen Darlegungen von Bellermann (Schillers Dramen. Beiträge zu ihrem Verständnis. 2. Teil, Berlin 1891, S. 49 ff.).

1. Dezember 1797 an Goethe geschrieben: „Es ist mir fast zu arg, wie der Wallenstein mir anschwillt, besonders jetzt, da die Jamben, obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt.“ Und Goethe mag wohl die erste Anregung zur Teilung der Tragödie gegeben haben, indem er darauf erwiderte: „Sollte Sie der Gegenstand nicht am Ende noch gar nötigen, einen Cyklus von Stücken aufzustellen?“ Die endgültige Trennung des Dramas in zwei bezw. drei Stücke (der Prolog wurde auf Goethes Drängen zu einem selbständigen Stück unter dem Titel Wallensteins Lager erhoben) konnte Schiller unter dem 30. September 1798 an Körner melden: „Das Stück selbst habe ich nun nach reifer Überlegung und vielen Konferenzen mit Goethe in zwei Stücke getrennt, wobei mich die schon vorhandene Anordnung sehr begünstigt hat. Ohne diese Operation wäre der Wallenstein ein Monstrum geworden an Breite und Ausdehnung und hätte, um für das Theater zu taugen, gar zu viel Bedeutendes verlieren müssen. Jetzt sind es mit dem Prolog drei bedeutende Stücke, davon jedes gewissermafsen ein Ganzes, das letzte aber die eigentliche Tragödie ist.“

Mit der letzteren Aussage, dafs jedes der drei Stücke gewissermafsen ein Ganzes sei, gab sich der Dichter einer begreiflichen optimistischen Selbsttäuschung hin, indem er die Not zur Tugend zu erheben suchte. In der That konnte es sich nicht um drei einigermafsen selbständige und organisch getrennte Stücke handeln, sondern nur um das, was Wallenstein auch nach der Trennung blieb: um eine Tragödie in elf Akten, die infolge dieser ungewöhnlichen Ausdehnung nicht an einem Abend zu spielen war und deshalb in zwei Theaterabende getrennt werden mufste. Dafs diese Trennung keine organische, vielmehr im wesentlichen äufserliche und bis zu einem gewissen Mafse willkürliche war, wurde von dem Dichter selbst empfunden und erhellt daraus, dafs er mehrfach schwankte hinsichtlich der Stelle, wo die Trennung zwischen den Piccolomini und Wallensteins Tod vorzunehmen sei, und die Einteilung der Dichtung deshalb mehrmaligen Änderungen unterzog. Während die ursprüngliche Trennung der Stücke dem heutigen Wortlaut der Buchausgabe entsprach, entschlofs

sich Schiller im November 1798, die Abteilung zu Gunsten der Piccolomini derart umzuändern, dafs zu den letzteren noch die beiden ersten Akte des Todes hinzugeschlagen wurden, während dem letzten Stücke nur die drei letzten Akte des jetzigen Todes blieben. In dieser Gestalt liefs er die Stücke im Januar und April 1799 erstmals zu Weimar in Scene gehen, um dann in der Buchausgabe wieder zur ursprünglichen Einteilung zurückzukehren.

Aus der Thatsache, dafs in Wallenstein keine eigentlich organisch gegliederte, wirklich zwei- oder dreiteilige dramatische Dichtung vorliegt, sondern in Wahrheit ein elfaktiges Stück, das aus rein praktischen Gründen für den Theatergebrauch geteilt wurde: aus dieser Thatsache ergiebt sich für den praktischen Bühnengebrauch die unbestreitbare prinzipielle Berechtigung, jene elf Akte durch dementsprechende Verkürzung zu einem in einen Theaterabend sich fügenden Theaterstück zusammenzuziehen. Diese Berechtigung ist um so weniger in Frage zu ziehen, als der Dichter selbst in klarer Erkenntnis der Mifsstände, welche die Aufführung des Dramas an zwei Abenden bot, sich keineswegs ablehnend verhielt gegenüber dem Gedanken, die Dichtung für den Theatergebrauch wieder zu einem Abend zusammenzuziehen. So schrieb Schiller unter dem 16. November 1798 an Kotzebue, der damals die Stellung eines Sekretärs am Wiener Burgtheater bekleidete und sich von dem Dichter Auskunft über den Wallenstein hinsichtlich einer etwaigen Aufführung in Wien erbeten hatte: „Das Vorspiel, welches Wallensteins Lager heifst, und das zweite Stück: die Piccolomini sind für eine Abendrepräsentation, und das dritte, eigentliche Stück: Wallensteins Abfall und Tod für die andere berechnet. Indes könnten alle drei Stücke, wenn die Konvenienz eines besondern Theaters es erfoderte, in ein einziges grofses, vier Stunden lang spielendes Stück zusammengezogen werden."

Im folgenden erbietet er sich alsdann, falls es überhaupt möglich sei, Wallensteins Geschichte in Wien auf die Bühne zu bringen, alles und jedes, „was der Zensur nur irgend anstöfsig darin sein möchte", sorgfältig auszumerzen und das Drama in der überarbeiteten Form drei Wochen nach er-

haltener Antwort an ihn abzusenden. Auch giebt er Kotzebue „plein pouvoir“, ohne weitere Rückfrage die notwendigen Veränderungen in dem Stück zu treffen. Noch bedeutsamer ist, dafs der Dichter sich später aus eigener Initiative mit dem Gedanken trug, die verschiedenen Teile des Dramas in ein einziges Theaterstück zusammenzuziehen. In diesem Sinn schrieb er unter dem 5. Juni 1799 an Georg Heinrich Nöhden in London, den Übersetzer seines Don Carlos, mit dem er auch wegen einer Übertragung des Wallenstein ins Englische in Unterhandlungen getreten war: „Auch die Wallensteinischen Schauspiele bin ich gesonnen, in ein einziges Theaterstück zusammenzuziehen, weil die Trennung derselben tragischen Handlung in zwei verschiedene Repräsentationen auf dem Theater etwas Ungewöhnliches hat und die erste Hälfte immer etwas Unbefriedigendes behält. In ein Stück vereinigt, bilden beide aber ein sehr wirkungsreiches Theaterstück, wie mich die Repräsentation in Weimar belehrt hat.“[1])

Schillers Absicht, selbst Hand anzulegen an eine Zusammenziehung der Wallensteinischen Schauspiele für die Bühne, ist nicht ausgeführt worden. Die prinzipielle Berechtigung aber für die mannigfachen von anderer Seite unternommenen Versuche einer derartigen Zusammenziehung ist durch diese Äufserungen des Dichters erhärtet, die litterarische Ehre derer, die diesen Versuch gewagt, gerettet.

Die Frage bleibt nur die, ob und inwieweit es diesen Versuchen gelungen ist, eine einigermafsen befriedigende Lösung für das schwere Problem zu finden, und ob eine wirklich befriedigende Lösung überhaupt im Bereich der Möglichkeiten liegt, ohne dafs der Dichtung in schwerer Weise Gewalt geschieht.

---

[1]) Die letztere Äufserung könnte nach dem Wortlaut des Satzes zu der irrigen Annahme Veranlassung geben, dafs Wallenstein in Weimar nach einer einteiligen Bearbeitung gegeben worden sei, was durchaus nicht der Fall war. Der Satz, „wie mich die Repräsentation in Weimar belehrt hat“, ist offenbar nicht auf den unmittelbar vorangehenden Satz, sondern auf die weiter oben stehende Äufserung über das Unbefriedigende der ersten Hälfte zu beziehen.

I.

Bearbeitung von Karl Friedrich Wilhelm Fleischer.

Der Titel des im Jahr 1802 in der „neuen Günterschen Buchhandlung“ zu Glogau erschienenen Buches lautet:

Wallenstein,
ein Trauerspiel
in fünf Aufzügen
nach
Schillers Original
für die
Bühne bearbeitet
von
Karl Friedrich Wilhelm Fleischer.

Zum erstenmal aufgeführt von der Fallerschen Schauspielergesellschaft in Glogau am 27. Dez. 1800.

Dem Text des Stückes geht ein vom März 1802 datiertes, 16 Seiten umfassendes Vorwort voraus, das in mehrfacher Beziehung Interesse verdient.

Der Bearbeiter erklärt zunächst, dafs seine Arbeit nicht für die Leser bestimmt sei; diese dürften ihn nicht richten, da seine Arbeit für diese nichts sei als ein höchst dürftiger, überflüssiger Auszug aus dem Original. „Ich berücksichtige lediglich ein Parterre, welches, aufser stande, das Original in seiner ganzen Gröfse darstellen zu sehen, den Wunsch hegt, die erhabne Dichtung mindestens im verjüngten Mafsstabe zu bewundern.“ Auch Don Carlos sei in seiner ursprünglichen Gestalt nur auf zwei Bühnen gegeben worden; alle übrigen hätten sich mit Bearbeitungen beholfen. Es sei also keineswegs etwas so Unerhörtes, was er hier bei Wallenstein wage.

„Selbst auf gröfsern Bühnen hat man das Bedürfnis einer solchen Bearbeitung gefühlt. So hat sich auch der Hr. von Dalberg damit beschäftigt, und die Franz Sekondasche Bühne hat bereits wirklich einen Auszug aus: Die Piccolomini und Wallensteins Tod als ein einziges Schauspiel aufgeführt.“ [1])

Die Notwendigkeit einer Bearbeitung ergebe sich schon durch das grofse Personal, das mittleren und kleineren Gesellschaften die Aufführung von vorneherein verbiete; dies sei indes, wie der Unterrichtete wisse, bei weitem nicht der einzige Umstand, der die Darstellung des Gedichtes erschwere. Schiller unterscheide sich auch hierin wesentlich von allen andern Dichtern des Zeitalters, dafs er seinen Geist durch die Schranken der Umgebung nicht fesseln lasse, während jene andern die Gebrechen der vaterländischen Bühne berücksichtigten und ihre Werke denselben anzupassen suchten. „Zufrieden mit dem augenblicklichen Beifall der Mitwelt, ringen sie nicht nach dem Lorbeer der Unsterblichkeit. Wie die zufälligen Umstände wechseln, die ihren Werken zur Grundlage dienen, so sind sie veraltet und vergessen, indes ein Sophokles, Shakespeare, Lessing und Schiller sich die spätste Nachwelt versichern. Die Schranken der Umgebungen konnten ihren Geist nicht fesseln; sie schrieben für alle Zeiten und werden solange in ewiger Neuheit fortleben, als Menschen mit solchen Herzen, Empfindungen und Leidenschaften die Erde bevölkern, wie sie in den Grundzügen immer sich ähnlich die Geschichte seit Jahrtausenden aufstellt, d. h. solange überhaupt die Menschheit nicht ausstirbt.“

Der grofse Dichter aber, dessen Geist die ganze Menschheit umfasse, könne selten auf so allgemeinen Beifall der Zeitgenossen rechnen, wie derjenige, der sich damit begnüge,

---

[1]) Die erstere Angabe beruht wohl auf einem Irrtum. Dalberg verhielt sich Schillers Wallenstein gegenüber durchaus ablehnend. Erst nach seinem Abgang kam Wallenstein im Winter 1807/8 in Mannheim zur Aufführung. Vgl. die Ausführungen über Vogels Bearbeitung S. 42, Anm. Über die angebliche Aufführung eines einteiligen Wallenstein durch die Sekondasche Gesellschaft, die damals abwechselnd in Leipzig und Dresden spielte, ist mir nichts bekannt. Die betreffende Bearbeitung scheint Manuskript geblieben und als solches verloren gegangen zu sein.

seinen Werken die Tendenz zu geben, die mit dem Charakter seiner Zeit übereinstimme. Eine Betrachtung der zeitgenössischen dramatischen Litteratur nach dieser Seite veranlafst den Verfasser zu einigen wuchtigen Ausfällen gegen das Ritterdrama und vor allem gegen das in Wien grassierende Zauber- und Feenmärchen[1]). Von Wiederholungen entwöhne man sich immer mehr, und nur die Neuheit pflege das Publikum noch zu reizen. Wo in aller Welt solle man aber stets neue geniefsbare Stücke auftreiben. Eine völlige Dürre auf dramatischem Gebiete sei in Bälde zu erwarten. „Nur Kotzebue und Iffland leuchten noch wie das Zwillingsgestirn am dramatischen Horizont und liefern von Zeit zu Zeit die bedeutenderen Beiträge für die verwaiste Bühne.“ Trotzdem wird die Bedeutung Kotzebues nicht allzu hoch angeschlagen: er gehe mit dem sentimentalen Geschmack seines Zeitalters brüderlich Hand in Hand und schreibe lediglich für seine Zeitgenossen, die er unterhalten und belustigen wolle, gleichviel wie. Sehr bedauerlich sei es, dafs er den erprobten Weg verlasse, nachdem Schillers Wallenstein ihm die Idee gegeben zu haben scheine, historische Stoffe nach einem gröfseren Plane zu bearbeiten. Neben Kotzebue werden Iffland warme Lobsprüche gespendet. „Wer ist nicht durchdrungen von den wesentlichen Verdiensten, die dieser Maler der Natur, dieser Kenner des menschlichen Herzens um die Bühne hat? Mitten

[1]) Die Erwähnung von Henslers Donauweibchen, das ironisch als das „Kunstwerk aller Kunstwerke“ bezeichnet wird, veranlafst Fleischer zu einigen Bemerkungen, die für die Geschichte der dem Schauspieler zu teil werdenden Auszeichnungen nicht ohne Interesse sind: „Mit seinem Erscheinen [dem des Donauweibchens] sah man eine Menge Sonnen am theatralischen Horizont hervorgehn, die man vorher kaum als Nebelflecken bemerkt hatte. In Braunschweig trug die erste Darstellerin des Donauweibchens einen Preis davon, welchen die ersten vaterländischen Schauspieler, Ekhof, Borchers, Böck, Reinecke, Schröder u. a. mit allem Aufwande ihrer Kunst nicht hatten erringen können: öffentlich dankte man ihr in den dortigen Anzeigen. An manchem andern Orte, namentlich in Berlin, hat nun freilich dergleichen ebensowenig zu sagen als das Herausrufen; wo man aber seit Menschengedenken von solchen Gunstbezeigungen nichts wufste, da verdient das erste Beispiel wohl eine besondre Erwähnung. So war in Br. der erste Darsteller des Abällino der erste, welcher ein Bravo erhielt. Wie viele Helden verdanken doch ihr bifschen Ruhm dieser monströsen Rolle!“

unter den Klopffechtereien der Kämpenspiele, mitten unter den Harlekinaden der Zauberei stellte er seine prunklosen Gemälde auf und suchte emsig dem bessern Schauspiel ein, wenn gleich kleines, Publikum zu erhalten.“ Indes auch die Zeit seiner Erschöpfung sei bereits eingetreten. „Wenn wir nun aber diese beiden Männer einst nicht mehr haben, wenn den wandelbaren Geschmack auch selbst ihre besten Stücke nicht mehr befriedigen werden — wie denn dies Iffland schon jetzt erfahren mufs — was wird dann? Fangen doch schon in unsern Tagen die Direktionen an, Mangel an interessanten Schauspielen zu spüren, der schönen nicht einmal zu gedenken: die kommen aus der Mode, weil man sie nicht mag. Überhaupt scheint nur das Interessante die Tendenz der modernen Kunst zu sein [anno 1802!].“

Diese Rücksicht, der allgemein empfundene Mangel, das Bedürfnis, sei der erste Anlafs zu vorliegender Wallenstein-Bearbeitung gewesen, die ihren Zweck erfüllt habe, wenn sie dem Trauerspiel je zuweilen nur als Lückenbüfser einen Platz auf der Bühne einräume. Als einziges Verdienst will der Bearbeiter für sich beanspruchen, dafs er so wenig als möglich gethan habe. „Das Beispiel der Bearbeiter der andern Trauerspiele unsers Dichters hat mich nicht verführt, neue Scenen einzuflicken, dem Schauspieler aus meinem dummen Verstande bedeutsame Pantomimen vorzuschreiben [wie z. B. Plümicke in seiner Bearbeitung der „Räuber“], zum Frommen der Moral mit erbaulichen Umarmungen das Stück zu schliefsen. So wenig als möglich! Dies rief ich mir bei jeder kleinen, nach meinem Plane notwendigen Änderung zu: denn jede Änderung — das weifs ich — ist bei diesem Werke — Verschlimmerung.“

Weiterhin schreibt der Bearbeiter: „Auch der Vers ist geblieben, wiewohl ich mir hie und da in den Erzählungen einen prosaischen Flufs erlaubt habe. Dagegen hab' ich mich nicht unterfangen, ihn, wo der Dichter einen höhern lyrischen Flug nimmt, in wässerige Prose aufzulösen, wie dies bei allen Bearbeitungen des Dom Carlos durchgehends der Fall ist. — Mit Fleifs sind die Verse nicht abgeteilt, damit die Darsteller keine Abteilung sehen, und damit der Souffleur nicht skan-

dieren möge. Dafs übrigens Wallenstein, Thekla, Terzky, Illo u. s. w. in mancher Hinsicht verlieren müssen, war unvermeidlich, wenn die beiden Trauerspiele in ein einziges zusammengedrängt werden sollten."

Mit der Bemerkung, sich über diese Punkte vielleicht ein andermal des näheren erklären zu wollen, schliefst das in vieler Beziehung sehr interessante, in der Hauptsache von einer erfreulichen Klarheit und Gesundheit des Urteils zeugende Vorwort des Bearbeiters.

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Zimmer bei Piccolomini in Pilsen.

Picc. I, Auftr. 3—5.

Beginnend mit Questenbergs Worten:

Sie ziehen Ihren Sohn doch ins Geheimnis? (Picc. 373.)

Alles Vorangehende gestrichen.

2) Saal beim Herzog von Friedland.

Picc. II, Auftr. 2—7 und Picc. III, Auftr. 1—6, 8.

Beginnend mit den Worten der Herzogin:

Und wär' es? Teurer Herzog, wär's an dem? (Picc. 687.)

Nach Schlufs des Kriegsrats gehen nach Wallensteins Worten:

Ich weifs
Den Mann von seinem Amt zu unterscheiden (Picc. 1296)

alle Anwesenden ab aufser Illo und Terzky. Es folgt unmittelbar, ohne Verwandlung, Picc. III, Auftr. 1 ff., schliefsend mit Theklas Worten:

Das Schicksal hat mir den gezeigt, dem ich
Mich opfern soll; ich will ihm freudig folgen. (Picc. 1838.)

II. Aufzug.

1) Zimmer in Piccolominis Wohnung. Es ist Nacht.

Picc. V, Auftr. 1, 3.

Auftr. 2, das Erscheinen des Kornetts, ist durch das Eintreffen eines Briefes ersetzt:

Picc. 2555 tritt der Kammerdiener ein:

Octavio. Was giebt es?
Kammerdiener. Ein Eilbote brachte diesen Brief.
Octavio. So früh! wer ist es?
Kammerdiener. Er kommt vom Grafen Gallas. [Ab.]

Max (nach einer Pause). Was ist es?
Octavio (nachdem er gelesen). Mein Sohn, wir haben ihn.
Max. Wen meinst du?
Octavio. Den Unterhändler! Sesina.
Max. Hast du —
Octavio. Im Böhmerwalde erwischte ihn Hauptmann Mohrbrand, vorgestern früh, als er nach Regensburg zum Schweden mit Depeschen unterwegs war, und die Depeschen hat der Generalleutnant sogleich mit dem Gefangnen nach Wien geschickt. Was nun, mein Sohn? (etc. Picc. 2597 ff.)

2) Zimmer in Wallensteins Wohnung.
Tod I, Auftr. 6, 7 und Tod II, Auftr. 1—3.

Beginnend mit dem Auftritt Terzkys und Illos, Tod 411. Alles Vorangehende gestrichen.

Nach Tod 642 ist der Übergang zu Tod II in folgender Weise hergestellt:

Wallenstein (zu Illo). Sprich mit Wrangel, und es sollen gleich drei Boten satteln.
Illo. Nun, gelobt sei Gott! (Eilt hinaus.)
Wallenstein (nachrufend). Ruf gleich den alten Piccolomini. — Es ist sein böser Geist und meiner. (etc. Tod 645.)

Nach Tod 654 geht der Text weiter:

Wallenstein. Du, Terzky, fertigst die Boten ab.
[Terzky und Gräfin ab. Octavio tritt ein.]
Wallenstein. Willkommen, Piccolomini, sogleich brich auf: denn jetzt glänzt uns der Stern des Glücks. Du übernimmst die spanischen Regimenter. (etc. Tod 668 ff.)

Schliefsend mit Wallensteins Worten:

Versiegelt hab' ich's und verbrieft, dafs er
Mein guter Engel ist, und nun kein Wort mehr! (Tod 947.)

3) Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Tod II, Auftr. 6, 7.

Beginnend mit Buttlers Worten:

Ich bin zu eurer Ordre, Generalleutnant. (Tod 1049.)

III. Aufzug.

1) Zimmer bei Friedland.
Tod III, Auftr. 4—12.

Beginnend mit Wallensteins Worten:

— Buttler, sagst du, hat sich nun erklärt? (Tod 1440.)

2) Saal bei Friedland.

Tod III, Auftr. 13 (auf 11 Verse zusammengestrichen!), dann unmittelbar anschliefsend, mit Auslassung von Auftr. 14—16, Auftr. 17—23.

IV. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.

Tod IV, Auftr. 2, 3, 5, 6.

Beginnend mit Buttlers Worten:

Der Herzog ein Verräter! O mein Gott! (Tod 2446.)

Schliefsend mit Buttlers Worten:

Ich gehe sogleich,
Die nötigen Befehle zu erteilen. (Tod 2754.)

2) Zimmer bei der Herzogin.

Tod IV, Auftr. 10—12, 14.

Beginnend mit einigen einleitenden Worten aus Auftr. 9.

Wallenstein. Warum willst du den Hauptmann sprechen, meine Tochter?

Thekla. Ich bin gefafster, wenn ich alles weifs (etc. Tod 2954—2965)

mit Auslassung der Zwischenrede der beiden Frauen.

Nach Tod 2965 tritt die Neubrunn ein mit den Worten: „Der schwedische Herr!“ etc. Tod 3000—3003, dann Auftr. 10 ff.

Schliefsend mit Theklas letzten Worten an die Mutter, Tod 3202.

V. Aufzug.

Saal.

Tod V, Auftr. 3, 4, 6—12.

Von Auftr. 5 sind nur die 4 letzten Verse 3676—3679 geblieben, die sich unmittelbar an den Schlufs des 4. Auftr., Tod 3596 anschliefsen. Seni, Deveroux und Macdonald sowie der sterbende Kammerdiener sind beseitigt, die Reden des ersteren in Auftr. 10 auf den Kammerdiener und Gordon übertragen.

Die Zusammenziehung ist, wie das Scenarium ergiebt, derart, dafs Akt I und II des neuen Stückes dem Inhalt der Piccolomini und den ersten beiden Akten von Wallensteins Tod, Akt III, IV und V den drei letzten Akten des Todes entsprechen. In jedem der beiden ersten Akte sind drei Akte

des Originals zusammengedrängt, im ersten Akt: Picc. I, II, III; im zweiten Akt: Picc. V, Tod I, II. Gänzlich weggefallen ist hier wie in den meisten der späteren Bearbeitungen: Wallensteins Lager und Picc. IV. Zur Ersparung einer Verwandlung sind Picc. II und III in nicht sehr glücklicher Weise im ersten Akt auf einen Schauplatz zusammengelegt; desgleichen im zweiten Akt Tod I und II, 1—3. Dadurch gewinnt der Bearbeiter den Vorteil, trotz der Zusammendrängung von 6 Akten des Originals in deren zwei der Bearbeitung, den Schauplatz in seinem ersten Akt nur einmal, in seinem zweiten nur zweimal verwandeln zu müssen. Die drei letzten Akte der Bearbeitung entsprechen in ihrer scenischen Anordnung genau den drei letzten Akten des Todes; nur ist im fünften Akt durch die Tilgung der Deveroux-Scene die Verwandlung beseitigt.

Von gröfseren Scenen sind in Fleischers Bearbeitung demnach gefallen: die exponierenden Scenen zwischen Illo, Buttler, Isolani, Octavio, Questenberg, Picc. I, 1, 2 und gröfstenteils 3; der Auftritt Senis mit den Bedienten, Picc. II, 1; Theklas Lied und Monolog, Picc. III, 7 und 9; das Bankett der Generale, Picc. IV; der Auftritt des Kornetts; Picc. V, 2; die einleitenden Scenen des Todes, Wallensteins grofser Monolog und die Unterredung mit Wrangel, Tod I, 1—5; der Auftritt Octavios mit dem Adjutanten und die Isolani-Scene, Tod II, 4, 5; die einleitenden Frauenscenen des dritten Aktes, Tod III, 1—3; der Auftritt der Pappenheimer Kürassiere, Tod III, 14—16; Buttlers Monolog, der Auftritt des Bürgermeisters von Eger, die Scene Illos und Terzkys, die Schlufsscene zwischen Buttler und Gordon, Tod IV, 1, 3 (zum Teil), 7, 8; der einleitende Auftritt vor dem Bericht des schwedischen Hauptmanns, Tod IV, 9; der Auftritt des Stallmeisters, Tod IV, 13; die Scene Buttlers mit den Hauptleuten, Tod V, 1, 2; die Seni-Scene, Tod V, 5.

Entsprechend diesen Strichen sind folgende Personen der Piccolomini und des Todes in Wegfall gekommen: Isolani, Tiefenbach, Don Maradas, Götz, Colalto, Seni, Kornett, Kellermeister, Bediente, Adjutant, Wrangel, Geraldin, Deveroux, Macdonald, Kürassiere, Bürgermeister, Rosenberg, Page.

Was die zahlreichen Striche im einzelnen betrifft, so wurden die 6518 Verse, welche die Piccolomini und Wallensteins Tod zusammen enthalten, auf ca. 2360 Verse reduziert; von den 2651 Versen der Piccolomini kamen etwa 1850, von 3867 des Todes etwa 2300 in Wegfall.

Trotz des grausamen Wütens des Rotstiftes, der den Inhalt der Piccolomini und des Todes auf ungefähr ein Drittteil ihres ursprünglichen Umfangs zusammenstrich, ist der Zusammenhang des Stückes überall leidlich aufrecht erhalten, wenn natürlicherweise auch die Farbenpracht des Gesamtbildes namentlich in der Exposition starke Einbufse erleiden mufste. Dabei ist es charakteristisch, dafs mit den einleitenden Scenen der Piccolomini, mit dem Bankett, und vor allem mit der Wrangel-Scene gerade diejenigen Teile der Dichtung gefallen sind, in denen wir die künstlerischen Höhepunkte des Werkes zu erblicken haben. Mit Isolani, mit dem Kellermeister, mit den Hauptleuten Deveroux und Macdonald sind diejenigen Figuren aus dem Stücke geschieden, in denen die Kunst objektiver realistischer Charakterisierung seltene Triumphe bei Schiller gefeiert hat. Mit konservativerem Sinne als den politischen und charakteristischen Teilen des Gedichtes ist der Bearbeiter offenbar den lyrischen Partien und dem Liebesgehalt des Stückes, der Max- und Thekla-Dichtung, gegenüber gestanden, die, abgesehen von den durch die Zusammenziehung durchgehends bedingten Strichen, im wesentlichen unangetastet geblieben ist. Dabei ist es befremdend, dafs gegenüber dem vielen Wichtigen, was dem Rotstift zum Opfer fallen mufste, manche völlig entbehrliche Scene stehen blieb, die selbst bei der Aufführung der Dichtung an zwei Abenden in der Regel fortzubleiben pflegt: so die beiden leicht entbehrlichen Auftritte, in denen die Herzogin den Abfall Friedlands erfährt, Tod III, 11 und 12; so das überflüssige Erscheinen der Herzogin bei Thekla nach deren letztem Monolog, Tod IV, 14. Die Vorliebe des Bearbeiters für die lyrisch-rhetorischen Elemente des Gedichtes giebt sich auch darin kund, dafs die mit dem Charakter des Friedländers wenig zu vereinenden, breiten lyrischen Ergüsse nach dem Tode des Freundes, Tod V, 3, völlig ungekürzt geblieben sind,

während die charakteristischen und politischen Elemente der Rolle, vor allem auch der gesamte mystisch-astrologische Teil, die bedenklichste Einbufse erlitten haben.

Was die äufsere Form betrifft, so hat der Bearbeiter, entsprechend der Angabe des Vorworts, den Vers im allgemeinen beibehalten, ihm aber „hie und da in den Erzählungen einen prosaischen Flufs“ gegeben. Es geschieht dies durch kleine, unwesentliche Textänderungen; sehr häufig durch Ersetzung des apokopierten Wortes durch die volle Wortform, so:

Picc. 385. Schiller: Beschäftigt, wie ich seh'? Ich will nicht stören.
Fleischer: Beschäftigt, wie ich sehe? Ich will nicht stören.

Picc. 536. Schiller: Zum frohen Zug die Fahnen sich entfalten.
Fleischer: Zum frohen Zuge die Fahnen sich entfalten.

An andern Stellen wird die gebundene Rede durch Umsetzung der Worte, auch wohl durch kleine Auslassungen und Änderungen, dem „prosaischen Flusse“ angenähert.

Picc. 1779. Schiller: Die reichste Erbin in Europa zu beglücken
Mit seiner Hand.
Fleischer: Die reichste Erbin in Europa mit seiner Hand zu beglücken.

Picc. 2449. Schiller: Wie's uns die Stimme lehrt im Innersten.
Fleischer: Wie es uns die Stimme im Innersten lehrt.

Picc. 1009. Schiller: Er war mit niemand
Als dem Octavio.
Fleischer: Er war mit niemand als Octavio.

Ohne ersichtlichen Grund und unter Beibehaltung des jambischen Rhythmus wird der Ausdruck geändert und verflacht:

Tod 3193. Schiller: Er ist hinweg, ich finde dich gefafster.
Fleischer: Wie ist dir? Bist du jetzt gefafster?

Und in der darauffolgenden Antwort Theklas:

Tod 3194. Schiller: Ich bin es, Mutter — Lassen Sie mich jetzt
Bald schlafen gehen und die Neubrunn um mich sein.
Ich brauche Ruh.
Fleischer: O ja, ich bin es. Lassen Sie mich jetzt bald schlafen gehn, meine teure Mutter. Ich brauche Ruhe.

An einer Stelle hat der Bearbeiter, ohne den Rhythmus aufzugeben, einen leicht zu vermeidenden Hiatus beseitigt durch die Änderung:

Tod 2959. Schiller: Ich wurde überrascht von meinem Schrecken.
Fleischer: Ich ward von meinem Schrecken überrascht.

Zu eigentlichen Einfügungen liefs sich Fleischer nur an solchen Stellen verleiten, wo die Überbrückung einer ausgefallenen Scene, wie Picc. V, Auftr. 2 (vgl. oben S. 12), oder die Verbindung zweier auseinander liegender Scenen, wie Tod I, Auftr. 7 und Tod II, Auftr. 1 (vgl. S. 13), eine solche Zuthat aus der Feder des Bearbeiters zu erfordern schien.

Dafs der gesamte Text des Stückes, im Einklang mit dem Bestreben des Bearbeiters, denselben hie und da dem „prosaischen Flusse“ anzunähern, ohne Abteilung der Verse geschrieben ist, verdient als charakteristisches Zeichen für die Schauspielkunst jener Tage bemerkt zu werden. Die gefürchtete Kontrebande der Verse sollte dem Schauspieler gewissermafsen unmerklich in die Hände geschmuggelt werden.

Das Personenverzeichnis des Fleischerschen Buches weist in der Schreibung der Namen folgende orthographische Eigentümlichkeiten auf: Oktavio, Pikolomini, Terzki, Tekla, Butler. Der Druck zeigt einige starke Nachlässigkeiten: im Personenverzeichnis lesen wir: Schwedischer Kaufmann, statt Hauptmann; der Brief an den Fürsten Piccolomini wird, statt von einem Kourier, von einem Kürassiar (so!) gebracht.

Der Autor dieser Bearbeitung, der Schauspieler und Schriftsteller Karl Friedrich Wilhelm Fleischer, ist nach Goedekes Angaben[1]) geboren am 12. Juni 1777 in Braunschweig. Er debütierte 1797 bei der sächsischen Hofschauspielergesellschaft in Leipzig, war 1802 in Königsberg, wirkte weiterhin von 1813 ab als Schauspieler und Regisseur in Riga, 1815 in Petersburg, 1818 in Braunschweig, von 1819 an wieder in Riga. Hier starb er am 27. Mai 1831 an der Cholera.

Fleischer scheint ein sehr strebsamer und vielseitig gebildeter Mann gewesen zu sein. Er hielt mehrfach Vorlesungen

[1]) Grundrifs, 2. Aufl., Bd. VII, 486 f. Vgl. auch Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta, S. 457, Anm. 4, wo indes als Todesjahr Fleischers von Vollmer irrig 1838 angegeben ist. — Mit Bezugnahme auf die Bearbeitungen von Fleischer und Vogel schrieb Cotta an Schiller unter dem 11. Juni 1802: „Aus dem Mefskatalog ersehe ich erst, dafs zwei unverschämte Skribler den Wallenstein fürs Theater bearbeitet haben: das mag eine Arbeit sein!“

über Ästhetik und war unter seinem Namen und unter den Decknamen Artamos, Kreopola, Theoros an zahlreichen Zeitschriften als Mitarbeiter beteiligt. Er gab mit F. H. Carnier zusammen die Zeitschrift „Der Spiegel“ heraus (Königsberg 1810) und redigierte zuletzt die Rigaer Stadtblätter (1831). Neben vielen einzeln gedruckten Gelegenheitsgedichten hat Fleischer ein einaktiges Lustspiel „Domestikenstreiche“ (Prag 1829) verfafst.

Ob Fleischers Wallenstein-Bearbeitung, aufser der auf dem Titelblatt erwähnten Erstaufführung zu Glogau vom 27. Dezember 1800, noch über andere Bühnen ging, ist mir nicht bekannt.

II.

Bearbeitung von Wilhelm Vogel.

Vogels Wallenstein-Bearbeitung ist gedruckt in Mannheim, bei Tobias Löffler, im Jahr 1802. Eine neue unveränderte Auflage erschien ebendaselbst 1805. Der Titel des Buches lautet in beiden Auflagen:

Wallenstein,
ein Trauerspiel in fünf Aufzügen
von
Friedrich Schiller.
Zur Aufführung eines Abends
für die Bühne bearbeitet.
[Ohne Nennung des Autors.]

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Octavios Zimmer zu Pilsen.

Picc. I, Auftr. 3—5.

Beginnend mit Questenbergs Worten:

Was hab ich hören müssen, Generalleutnant! [so!] (Picc. 276.)

Nach Picc. 339 ist mit freier Benutzung von Picc. 31—33 vom Bearbeiter eingefügt:

Questenberg. Und Ihr verehrter Sohn, der wackre Max —
Octavio. Bald werden Sie ihn sehn. Aus Kärnthen führte er
Die Fürstin Friedland her und die Prinzessin;
Sie trafen diesen Mittag hier schon ein.
Questenberg. Sie ziehen ihn doch ins Geheimnis? (etc. Picc. 373 ff. bis zum Aktschlufs.)

2) Saal beim Herzog.

Picc. II, Auftr. 2—7.

Beginnend mit Wallensteins Worten:

Die Sonnen also scheinen uns nicht mehr. (Picc. 685.)

Mit Terzky tritt nach Picc. 774 gleichzeitig Illo ein; der Text springt von Picc. 808 sofort in Picc. 878 über, mit folgender Variante:

Wie nimmt sich Isolan? Colalto? Hast du dich
Des Deodat und Tiefenbach versichert?

Auf Picc. 909 folgt unmittelbar, mit Weglassung des meldenden Kammerdieners:

Wallenstein (zu Terzky). Jetzt führe sie mit Questenberg herein!
Terzky. Willst du, dafs alle Chefs zugegen seien? (etc. Picc. 1003 ff. bis zum Aktschlufs.)

An Stelle von Götz, Tiefenbach und Colalto sprechen am Schlufs drei ungenannte Generale.

II. Aufzug.

1) Ein Zimmer bei Terzky — es ist Abend — Lichter auf den Tischen.

Picc. III, Auftr. 1—9.

In Auftr. 2 folgt auf die Worte der Gräfin:

Es braucht hier keiner Vollmacht (Picc. 1392)

unmittelbar:

Terzky. Sorg nur, dafs du ihm
Den Kopf recht warm machst, was zu denken giebst — (etc. Picc. 1403)

mit Weglassung des wieder eintretenden Illo.

Nach Terzkys Abgang (Picc. 1412) folgen sodann die oben ausgelassenen Verse 1392—1401, umgewandelt in einen Monolog der Gräfin, beginnend:

Ohne Worte, Schwager!
Verstehn wir uns —

mit Auslassung von Picc. 1395—1397.

2) Octavios Zimmer.

Picc. V, Auftr. 1—3.

Beginnend mit Maxens Worten:

Bist du bös, Octavio? (so!) Weifs Gott. (Picc. 2667.)

III. Aufzug.

1) Saal bei Wallenstein.

Tod I, Auftr. 2, 3, Schlufs von 7 und Tod II, Auftr. 2, 3.

Der Akt beginnt mit einem aus 6 Zeilen bestehenden

Monolog Wallensteins, entnommen dem grofsen Monolog Tod I, Auftr. 4:

Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's (Tod 192—196, 198).

Dann treten Terzky und Illo zusammen ein:

Terzky. Vernahmst du's schon? Er ist gefangen, ist (etc. Tod 40).

Von Tod 54 springt der Text sogleich in Tod 92 über.

Auf Tod 125 folgen die vorher ausgelassenen und an diese Stelle gesetzten Verse 117—120. Dann springt der Text mit Auslassung alles Folgenden in den Schlufs des Aktes über:

Wallenstein. Ruft mir den Wrangel! Und es sollen gleich (Tod 643 ff).

Die Worte „Frohlocke nicht!" etc. ruft Wallenstein dem abgehenden Terzky nach; als er mit Tod 663 abgehen will, tritt Max ein:

Max. Mein General — (etc. Tod 685).

Auf Tod 890 folgt unmittelbar mit Auslassung der Traumerzählung Tod 946.

2) Bei Octavio.

Tod II, Auftr. 4—7.

IV. Aufzug.

Bei Wallenstein.

Tod III, Auftr. 2—10, 17–23, ohne Verwandlung.

Beginnend mit Theklas Worten:

O meine ahnungsvolle Seele — Jetzt (Tod 1344).

Von Tod 1661 springt der Text, unter Wegfall des Auftritts der Gräfin, in Tod 1681 über.

Auf Wallensteins Worte:

Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben (Tod 1748)

folgt unmittelbar, unter Ausfall der beiden folgenden Frauenscenen, des Monologs Wallensteins und der Scene der Pappenheimer, der Auftritt der Herzogin:

O Albrecht! Was hast du gethan? (Tod 2010 etc. bis zum Aktschlufs.)

V. Aufzug.

1) Zu Eger. Ein Zimmer.

Tod IV, Auftr. 2—6, 9—14, ohne Verwandlung.

Beginnend mit Buttlers Worten:

Ihr habt den Brief erhalten, den ich Euch (Tod 2450).

Nach Tod 2452 geht der Text frei umgearbeitet nach 2445—2447, 2477—2480, 2492, 2493 in folgender Weise weiter:

Gordon. Allein verzeiht, kaum wag' ich es zu glauben!
Der Fürst Verräter an dem Kaiser?
Und ausgesprochen über ihn die Acht?
Buttler. Und aufgefordert jeder treue Diener,
Ihn lebend oder tot zu überliefern!
Gordon. Ein solcher Herr! mit so besondern Gaben!
O was ist Menschengröfse! Keiner möchte
Da feste stehen, mein' ich, wo er fiel. (etc. Tod 2493 ff.)

Das Gespräch Wallensteins mit dem Bürgermeister ist gestrichen; der erstere tritt mit den Worten ein:

Ein starkes Schiefsen war ja diesen Abend (Tod 2619).

Von Tod 2754 springt der Text sogleich, mit Auslassung von Auftritt 7, in Tod 2844, von 2845 in die Schlufsworte von Auftritt 8, Tod 2913 und 2914 über.

An den Abgang von Buttler und Gordon schliefst sich ohne Verwandlung der Auftritt von Thekla, Wallenstein, der Herzogin, Gräfin, Neubrunn, beginnend mit Tod 2939, mit folgender durch die veränderte Situation bedingten kleinen Variante:

Ich bin nicht krank. Ich habe Kraft zu gehn (statt „stehn").

Im folgenden ist die Gestalt des Stallmeisters gestrichen, und Auftritt 13 hat dafür folgenden Wortlaut erhalten:

Neubrunn. Ich sprach den Kavalier.
Thekla. Ja, will er
Die Pferde schaffen?
Neubrunn. Ja, er will sie schaffen.
Thekla. Und uns begleiten?
Neubrunn. Bis ans End' der Welt!
Thekla. Kann er uns aus der Festung bringen unentdeckt?
Neubrunn. Er sagt's.
Thekla. Wann gehen wir?
Neubrunn. In dieser Stunde noch!
Ach! da kommt Ihre Mutter, Fräulein! (etc. Tod 3192.)

2) Ein Saal, aus dem man in eine Galerie gelangt, die sich weit nach hinten verliert.
Tod V, Auftr. 3—12.

Die Worte Gordons am Anfang von Auftritt 4 spricht der Kammerdiener. Gordon tritt erst nach Tod 3541 auf und

übernimmt die Rolle des bei Vogel fehlenden Seni. Der Text springt von Tod 3541 unmittelbar in 3597 über, in folgender Variante:

Kommt da nicht Gordon? Und wie aufser sich?

Die folgenden Reden Senis spricht Gordon und in Tod 3636 der Kammerdiener. Daraus ergeben sich einige notwendige Striche und Textvarianten (Tod 3607: Du träumest, Freund! statt: Du träumst, Baptist! etc.).

Mit Tod 3665 geht Wallenstein ab. Die folgenden Reden Wallensteins 3666—3679 fehlen.

An Stelle von Deveroux und Macdonald treten zwei ungenannte Hellebardierer; ihre Reden spricht Buttler. Der Kammerdiener wird nicht niedergestofsen, sondern entflieht mit den Worten: „Gott im Himmel!“

In Auftritt 10 spricht an Stelle Senis der Kammerdiener.

Die beiden ersten Akte der Vogelschen Bearbeitung entsprechen, wie man sieht, dem Inhalt der Piccolomini, die drei letzten dem von Wallensteins Tod. Der Bankett-Akt der Piccolomini ist, wie bei Fleischer, so auch hier gefallen. Während von den übrigen neun Akten der beiden Stücke bei Fleischer deren sechs in den beiden ersten Akten der Bearbeitung zusammengezogen sind und die drei letzten Akte sich in Original und Bearbeitung decken, sind die neun Akte bei Vogel derart verteilt, dafs deren zwei jeweils zu einem Akt zusammengezogen sind, mit Ausnahme des vierten Aktes bei Vogel, der genau dem dritten des Todes im Original entspricht. Die Verteilung des Stoffes ist bei Vogel also gleichmäfsiger als bei Fleischer; der Inhalt der Piccolomini kommt hier mehr zu seinem Recht als dort, trotz der gewaltsamen und barbarischen Striche, die auch bei Vogel natürlicherweise das erste Stück erleiden mufs.[1]) Dagegen hat der Rot-

[1]) Am schlimmsten ist dabei die Scene des Kriegsrats, Picc. II, 7 weggekommen, wo die ganze einleitende Berichterstattung Questenbergs mit Wallensteins charakteristischen Zwischenbemerkungen und die folgenden Verhandlungen gestrichen sind, indem der Text von Wallensteins Worten „Den Eingang spart“ Picc. 1021 unmittelbar in die Frage „Was ist's, das man von mir begehrt“ Picc. 1184 (also mit Auslassung von 161 Versen!) überspringt.

stift in dem zweiten Stück bei Vogel noch energischer gehaust als bei Fleischer. Wie bei dem letzteren, so sind auch bei Vogel der erste Akt des Todes und die erste Hälfte des zweiten Aktes in unmittelbarer Folge auf einen Schauplatz zusammengelegt. Dabei ist der erste Akt des Todes bei Vogel allerdings auf ein Minimum zusammengeschrumpft; die Art der Zusammenziehung beider Akte ist bei Vogel ungleich glücklicher als bei Fleischer, wie denn die ganze Arbeit Vogels an dramaturgischem Geschick der Bearbeitung Fleischers sich überlegen zeigt. Zur Ersparung einer Verwandlung sind die beiden grofsen Scenen des dritten Aktes von Wallensteins Tod in glücklicher Weise auf einen Schauplatz zusammengelegt, aus demselben Grunde die Thekla-Scene im vierten Akt des Originals unmittelbar an die vorangehende Buttler- und Gordon-Scene herangerückt.

Wie bei Fleischer, so sind auch bei Vogel die folgenden Scenen in Wegfall gekommen: die einleitenden Scenen der Piccolomini I, 1 und 2; der Auftritt Senis, Picc. II, 1; das Bankett, Picc. IV; die Seni-Scene, Wallensteins Monolog (bis auf 6 Verse) und die Wrangel-Scene, Tod I, 1, 4, 5; ein Teil der Frauenscenen, Tod III, 1 und 2; der Auftritt der Pappenheimer, Tod III, 14—16; Buttlers Monolog, die Bürgermeister-Scene, der Auftritt Illos und Terzkys, Schlufsscene zwischen Buttler und Gordon, Tod IV, 1, 3 (zum Teil), 7, 8; die Scene von Deveroux und Macdonald, Tod V, 1.

Aufserdem sind bei Vogel noch folgende weitere Scenen gefallen: die Scene zwischen Wallenstein und Gräfin Terzky, Tod I, 7; das einleitende Gespräch Wallensteins mit Octavio, Tod II, 1; die Traumerzählung, Tod II, 3; die beiden kleinen Frauenscenen, Tod III, 11, 12; der Monolog „Du hast's erreicht, Octavio", Tod III, 13.

Dagegen wurde bei Vogel gegenüber Fleischer beibehalten: die Scene zwischen Octavio und Questenberg, Picc. I, 3; Theklas Lied und Monolog, Picc. III, 7 und 9; der Auftritt des Kornetts, Picc. V, 2; Bruchstücke aus Tod I, 2—4; der Auftritt Octavios mit dem Adjutanten und die Isolani-Scene, Tod II, 4 und 5; die Frauenscenen, Tod III, 2 und 3; die einleitende Scene zum Auftritt des schwedischen Hauptmanns,

Tod IV, 9; die Scene des Stallmeisters, mutandis mutatis, Tod IV, 13.

Von den bei Fleischer weggefallenen Personen (vgl. S. 15) sind bei Vogel geblieben: Isolani, Kornett, Adjutant, Page. Alle übrigen dort genannten Personen fehlen auch bei Vogel.

Die 6518 Verse von Piccolomini und Wallensteins Tod sind bei Vogel in etwa 2340 Verse, also ungefähr dieselbe Zahl wie bei Fleischer, zusammengezogen.

Als Vorzug der Vogelschen Bearbeitung vor der von Fleischer ist in erster Linie die Beibehaltung Isolanis zu rühmen, wenngleich von dessen Scenen nur der grofse Auftritt mit Octavio gerettet wurde, während die übrigen Teile der Rolle mit den prächtigen Expositionsscenen und dem Bankett-Akt wie bei Fleischer dem Rotstift zum Opfer fielen. Um für die Isolani-Scene Raum zu gewinnen, mufste Vogel freilich an anderer Stelle kürzen, so vor allem im ersten Akt des Todes, der durch Tilgung der bei Fleischer erhaltenen Scene der Gräfin Terzky auf einen verschwindend kleinen Bruchteil zusammengedrängt ist. Trotz der erbarmungslosen Grausamkeit, womit der Rotstift hier wütete, ist ein gewisses Geschick in der Zusammenziehung dieser Scenen nicht zu verkennen. Es ist sogar hervorzuheben, dafs der Gang der Handlung durch diese Striche eine der dramatischen Spannung nicht ungünstige Belebung und Beschleunigung erfahren hat. Die in mancher Hinsicht anfechtbare Scene der Gräfin Terzky ist an sich sehr wohl zu entbehren, und der Umstand, dafs Wallenstein nicht durch die sophistische Beredsamkeit seiner Schwägerin, sondern durch Illo und Terzky, vor allem aber aus seinem eigenen Innern heraus zu dem entscheidenden Entschlufs gedrängt wird, darf vielleicht sogar als ein glücklicher Zug der Bearbeitung bezeichnet werden.

Im übrigen zeigt sich hinsichtlich der Striche auch bei Vogel die bezeichnende Tendenz, die Thekla-Handlung, die lyrischen Teile des Gedichtes möglichst zu schonen, auf Kosten der politischen und charakteristischen Bestandteile, die eine ihrem Verhältnis zum Ganzen und ihrer Bedeutung keineswegs entsprechende Verkürzung erleiden müssen. Ja, Vogel

geht hierin noch einen Schritt weiter als Fleischer. Während die Audienz-Scene Questenbergs entsetzlich verstümmelt und Wallensteins Traumerzählung beseitigt ist, wird von den Thekla-Scenen der Piccolomini weit mehr für die Aufführung gerettet als bei Fleischer, und im Tod wird von den einleitenden Frauenscenen des dritten Aktes, von dem entbehrlichen Auftritt, der dem Berichte des schwedischen Hauptmanns vorangeht, ferner den Auftritten, die Theklas Monolog folgen,[1]) wesentlich mehr beibehalten, als für das Verständnis notwendig wäre, und als es im Hinblick auf die Ökonomie des Ganzen zu entschuldigen ist.

Was die Sprache betrifft, so sind Schillers Verse bei Vogel, im Gegensatz zu Fleischer, auch äufserlich in der Kennzeichnung durch den Druck unverändert beibehalten.[2]) Die kleinen textlichen Einfügungen Vogels, die ihm zur Überbrückung ausgefallener Stellen notwendig schienen, wurden schon oben im Scenarium berührt. Sonstige kleine Textänderungen, deren Grund oder gar Notwendigkeit nicht immer ersichtlich ist, sind zu unwesentlich, als dafs es sich lohnte, sie summarisch zu verzeichnen. So wird beispielsweise ebensowenig geschmackvoll wie unnötig Tod 1093:

Befehlt Ihr sonst noch etwas, Generalleutnant?

[1]) Es ist bezeichnend, dafs Fleischer sowohl wie Vogel es für notwendig hielten, auf den Schlufsmonolog Theklas die beiden kleinen Auftritte Tod IV, 13, 14, wenigstens bruchstückweise, noch folgen zu lassen, während der Dichter selbst in einem Briefe sich ausdrücklich für die Weglassung jener beiden Auftritte auf der Bühne aussprach. Schiller schrieb unter dem 17. März 1799 an Goethe: „Ich will es auf Ihre Entscheidung ankommen lassen, ob der IV. Akt mit dem Monolog der Thekla schliefsen soll, welches mir das Liebste wäre, oder ob die völlige Auflösung dieser Episode noch die zwei kleinen Scenen, welche nachfolgen, notwendig macht". Goethe erwiderte: „Mit dem Monolog der Prinzessin würde ich auf alle Fälle den Akt schliefsen. Wie sie fortkommt, bleibt immer der Phantasie überlassen".

[2]) Nur sind bezeichnenderweise bei Beginn des Verses, da wo nicht zugleich ein neuer Satz beginnt, die Anfangslettern nicht, wie allgemein üblich, grofs, sondern klein gedruckt. Auch hierin zeigt sich offenbar die leise ausgesprochene Tendenz, dem lesenden Auge des Schauspielers den Vers möglichst zu verhüllen und ihn auf einen natürlichen Vortrag nach Sinn und Zusammenhang hinzulenken.

abgeändert in:

Habt Ihr noch sonst etwas mit mir zu reden?

Andere kleine Textänderungen erklären sich aus dem Bedürfnis, manche durch Striche unvollständig gewordene Verse entsprechend zu ergänzen etc. Dafs Picc. 500 in Maxens Worten:

O, lafs den Kaiser Friede machen, Vater!

die Erwähnung des Kaisers umgangen wird durch die Variante:

O! lafs es Frieden werden, Vater!

desgleichen dafs Picc. 561 die Worte „in Wien" weggelassen sind, würde auf eine für Mannheim kaum zu begreifende Rücksichtnahme auf österreichische Zensur schliefsen lassen, wenn nicht an anderer Stelle das „Haus Österreich" in seinem ungeschmälerten Recht gelassen wäre.

Willkürlich und eines ersichtlichen Grundes entbehrend erscheinen u. a. folgende kleine Textänderungen:

Picc. 796. Schiller: Sie hat ganz recht gesehn.
Vogel: Sie hat ganz recht gehört.

Picc. 1297. Schiller: Wo ist er, der uns unsern General —
Vogel: Wo ist er, der uns unsern Feldherrn —

Picc. 2557. Schiller: So früh am Tag! Wer ist's? Wo kommt er her?
Vogel: Um Mitternacht! Wer ist's? etc.

In den Worten Isolanis, Tod 984:

Es halten's hier noch viele mit dem Hof
Und meinen, dafs die Unterschrift von neulich,
Die abgestohlne, sie zu nichts verbinde

hat Vogel das „neulich" des zweiten Verses in „gestern" abgeändert. Es ist bezeichnend, dafs der Bearbeiter hier die allgemeine und ungenaue Zeitbestimmung „neulich" durch das genauere und chronologisch richtige „gestern" ersetzt hat. Die Chronologie des Wallenstein ergiebt, dafs die ganze Tragödie sich im Laufe von vier unmittelbar auf einander folgenden Tagen abspielt. Die Unterredung zwischen Octavio und Isolani fällt auf den zweiten Tag, den nächstfolgenden Tag nach dem Bankett-Abend. Isolani kann also unmöglich von der „Unterschrift von neulich" reden, man müfste denn eine mangelhafte Funktion seines Gedächtnisses infolge des vorangegangenen nächtlichen Trinkgelages bei ihm voraussetzen. Die Stelle scheint allerdings darauf zu deuten, dafs Schiller selbst sich der chronologischen Anordnung der Ereignisse in seiner Tra-

gödie nicht klar bewufst gewesen ist. Der Bearbeiter aber, der mit mathematischer Genauigkeit die zeitliche Folge der Geschehnisse prüfte, erkannte das Versehen und verbesserte es durch Einsetzen des chronologisch richtigen „gestern".

Eine glückliche Änderung nahm Vogel im 2. Auftritt von Picc. III vor, wo er das lange und deshalb unnatürlich wirkende und schwer zu spielende Apart der Gräfin Picc. 1391 bis 1401 an dieser Stelle ausschaltete und in einen Monolog der Gräfin verwandelte, der dann einige Verse weiter unten, zwischen dem Abgang Terzkys und dem Auftritt Maxens Picc. 1412, seine Stelle fand. Das ist eine entschiedene Besserung, die einen guten Blick für das Theatralische verrät und allgemeine Einführung verdiente.

Als eine glückliche kleine Änderung ist endlich die folgende zu bezeichnen:

Tod 98—101 sind die Reden:

Wallenstein. Ein böser, böser Zufall — Freilich! Freilich!
Sesina weifs zu viel und wird nicht schweigen.
Terzky. Er ist ein böhmischer Rebell und Flüchtling,
Sein Hals ist ihm verwirkt; etc.

bei Vogel folgendermafsen verteilt:

Wallenstein. Ein böser, böser Zufall! — Freilich! Freilich!
Sesina weifs zu viel —
Terzky. und wird nicht schweigen.
Sein Hals ist ihm verwirkt; kann er sich retten
Auf deine Kosten, wird er Anstand nehmen?

Es ist keine Frage, dafs diese Stelle durch die Zuteilung der zweiten Hälfte von Vers 99 an Terzky, der dem Feldherrn in der Hitze des Wortwechsels in die Rede fällt, an Kraft und Leben gewinnt. —

Wilhelm Vogel, der ungenannte Autor dieser Wallenstein-Bearbeitung,[1]) wurde geboren am 24. September 1772 zu

[1]) Dafs der Anonymus in dem Mannheimer Schauspieler und späteren Schauspieldirektor Wilhelm Vogel zu erkennen ist, erhellt aus dem weiter unten (S. 32) citierten Briefe Körners an Schiller vom 31. Dezember 1802. — Vgl. über Vogel den Nekrolog im Berliner Theateralmanach 1844, S. 133 bis 141. Ferner: Goedeke, Grundrifs, 1. Aufl. Bd. III, S. 807 ff., wo die Litteratur über Vogel und das bibliographische Verzeichnis seiner Werke gegeben wird. Neue interessante Materialien wurden zu Tage gefördert in

Mannheim, studierte zuerst Medizin, wurde dann von Beck zur Bühne ausgebildet und trat nach verschiedenen auswärtigen Engagements in Hamburg, Haag und Düsseldorf am 1. Oktober 1794 in den Verband des Mannheimer Nationaltheaters. Hier erhielt er im Oktober 1800 wegen eines Disciplinarvergehens seine Entlassung. Seine während der folgenden Jahre mehrfach wiederholten Bemühungen um Rehabilitierung und Neuengagement schlugen fehl. Er begründete hierauf eine eigene Schauspielergesellschaft, mit der er 1803 von Strafsburg nach Karlsruhe kam. Hier wurde Vogel nach Erbauung des neuen Komödienhauses 1808 Direktor. Mit Begründung des Hoftheaters 1810 schied Vogel von Karlsruhe; nach langjährigen Kunstreisen in der Schweiz und am Rhein wurde er 1822 Generalsekretär des Theaters an der Wien. Hier blieb er bis zum Jahr 1834; dann führte er mehrere Jahre ein unstetes Wanderleben und starb in dürftigen Verhältnissen am 15. März 1843 in Wien.

Vogel war verheiratet mit der Schauspielerin und Sängerin Katharina Dupont[1]), die in gemeinsamer Thätigkeit mit ihm in Mannheim und Karlsruhe wirkte, später am Theater an der Wien engagiert war, dann getrennt von ihrem Gatten lebte, später nach Karlsruhe zurückkehrte und hier von 1842—1848 nochmals ein Engagement als dramatische Lehrerin und Schauspielerin fand.

Vogel, der als dramatischer Dichter eine sehr fruchtbare Thätigkeit entwickelte (er ist Verfasser von etwa 40 Theaterstücken), scheint ein begabter und kenntnisreicher Mensch gewesen zu sein, dessen Charakter indes, soweit wenigstens aus dem Aktenmaterial des Mannheimer Theaters zu schliefsen ist, zu mannigfachem Ärgernis Anlafs gab. „Vogel, das

---

dem I. Bande des verdienstlichen Buches von Dr. Friedrich Walter, Archiv und Bibliothek des Grofsherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1779—1839. 2 Bde., Leipzig, S. Hirzel, 1899. Ein im Besitze des Mannheimer Theaterarchivs befindliches, angebliches Manuskript der Vogelschen Wallenstein-Bearbeitung, auf das ich weiter unten noch ausführlicher zurückkomme, wird von Walter, Bd. II, S. 155, 156 inhaltlich wiedergegeben.

[1]) Dies ist der Name der Künstlerin, nicht Düpert, wie bei Walter I, S. 319 irrtümlicherweise angegeben wird.

räudigste Schaf, boshaft und aufwiegelnd", schrieb Beck über ihn unter dem 13. August 1797, und Dalberg bemerkte zu einem Berichte Becks über Vogel vom 9. Januar 1798: „Die äufserste gesetzliche Strenge bin ich fest entschlossen gegen diesen schändlichen Rebellen zu gebrauchen — können Sie das Untier inzwischen zahm machen und lenken, so thun Sie es, ohne doch sich und die Intendanz zu kompromittieren."[1])

Allerdings bleibt dabei zu berücksichtigen, dafs diese harten Äufserungen der Ausflufs starker momentaner Erregungen, wie sie in den hochgehenden Wogen des Theatertreibens nur allzu häufig sind, zu sein scheinen, nicht aber als objektive und ruhige sachliche Auslassungen betrachtet werden dürfen. Wenigstens steht damit im Widerspruch eine Äufserung Dalbergs vom 6. April 1798,[2]) wo er an Beck schreibt, im Hinblick auf dessen Weigerung, die Regie weiterhin zu führen: „Zum neuen Regisseur weifs ich besser niemand als Vogel, er hat Kopf, Charakter und Kenntnisse". Diese Äufserung Dalbergs scheint mir keineswegs, wie Walter glaubt,[3]) ironisch gemeint zu sein; vielmehr deutet der Zusammenhang mit ziemlicher Bestimmtheit darauf, dafs Dalberg allen Ernstes sich mit dem Gedanken trug, im Falle von Becks Rücktritt sein Amt niederzulegen und Vogel als Nachfolger Becks in der obersten Regieführung vorzuschlagen.[4])

---

[1]) Vgl. Walter a. a. O. I, S. 228, Anm. 3.

[2]) Vgl. Walter I, S. 237.

[3]) a. a. O. I, S. 237, Anm.

[4]) Das städtische Archiv in Karlsruhe ist im Besitz eines handschriftlichen Tagebuches von Wilhelm Vogel, durch das mit einigen zeitlichen Unterbrechungen dessen Kunstreisen vom April 1811 bis zum Oktober 1817 belegt sind. Das Buch ist im wesentlichen nur ein in den ersten Jahren sehr pünktlich geführtes Verzeichnis der Einnahmen und Ausgaben sowie der gespielten Stücke, nebst kurzen Angaben über die Reiserouten, Wirtshäuser, Bekanntschaften etc. Die Einzeichnungen der letzten Jahre deuten auf eine gewisse Zerrüttung von Vogels finanziellen Verhältnissen. Litterarisch und künstlerisch ist der Inhalt des Tagebuches beinahe vollkommen belanglos. Unter dem 14. September 1815 findet sich eine erwähnenswerte Aufzeichnung über Efslair. Vogel schreibt: „Sept. 14. sah ich [in Nürnberg] Hr. Efslair als Nathan ohne das mindeste Zeichen teilnehmender Freude von seiten des Publikums auftreten. Er gab, unterstützt von seinem herrlichen Organ,

Vogels Wallenstein-Bearbeitung, deren Entstehen wohl in die Zeit nach der Entlassung Vogels aus dem Verband des Mannheimer Theaters, in die Jahre 1800—1802 zu setzen ist, wurde in dem letzteren Jahre zu Mannheim gedruckt und in dieser Form wohl den Bühnen zum Gebrauch angeboten. Ob und wo das Stück in dieser Gestalt zur Aufführung gelangte, vermag ich nicht anzugeben. Der Umstand, dafs drei Jahre nach Erscheinen des Buches eine zweite Auflage notwendig wurde, scheint, da ein grofser Absatz dieser Theaterausgabe für das Lesepublikum kaum wahrscheinlich ist, auf vielfache Benutzung des Buches von seiten der Theater zu deuten.

Zum Zweck der Aufführung des Wallenstein in Dresden wurde die Vogelsche Einrichtung einer Umarbeitung unterzogen, die durch Schillers Freund Christian Gottfried Körner veranlafst war. Körner schreibt hierüber an Schiller unter dem 31. Dezember 1802:

„Vielleicht wirst Du bald hören, dafs der Wallenstein in Dresden aufgeführt worden ist. Rackenitz[1]) gab mir neulich die Bearbeitung von Vogel, die in Mannheim gedruckt worden ist, worin beide Stücke in eins zusammengezogen sind. Er bat mich, ihm meine Gedanken zu sagen, ob das Stück, ohne sich zu sehr an Dir zu versündigen, in dieser Gestalt hier aufgeführt werden könnte. Ich las es unbefangen und versuchte es, mich in die Lage eines Dresdner Theaterdirecteurs zu versetzen, der gegen seine Verhältnisse nicht anstofsen, aber auch der guten Sache nicht zu viel vergeben wollte. Das Tyrannenbett, worein sich jedes Stück schmiegen mufs, um nicht über eine gewisse Zeit zu dauern, gehört freilich auch zu den Hauptwerkzeugen der hiesigen Direktion. Vogel hatte aber so unvernünftig abgekürzt, dafs ich es nicht dabei

---

manche Stelle, besonders die ganz ruhigen, vortrefflich. Oft war er zu deklamatorisch, oft zu pathetisch, was man dem Heldenspieler nachsehen mufs. Ein wesentlicher Fehler in seinem Vortrage erscheint mir, dafs er zu lange auf den Endsilben, besonders der Zeitwörter, zu verweilen pflegt".

[1]) Jos. Fr. Freiherr v. Rackenitz, damaliger Direktor der Dresdner Bühne.

lassen konnte. Den Wallenstein selbst mufs er für eine Nebenperson gehalten haben, weil er gerade einige seiner wichtigsten Scenen weggelassen hat. Ich habe mich also selbst darüber gemacht, Vogels Arbeit zum Grunde gelegt, die notwendigen Scenen, als den ersten Monolog von Wallenstein, die Scene zwischen ihm und Wrangel, die nachherige mit der Terzky, eingeschaltet, die Einrichtung der Akte geändert, so dafs es sechs Akte sind, und alles gestrichen, was gegen den Wiener Hof oder gegen andere Rücksichten verstofsen könnte. Mir war es nur darum zu thun, einige Scenen, die von besonderer theatralischer Wirkung sein müssen, hier aufgeführt zu sehen. Jetzt, da Dein Werk gedruckt ist, mufst Du Dir allerlei Gestalten gefallen lassen, in die man es nach jedem besonderen Behuf zu zwängen sucht. Rackenitz hat meine Arbeit dankbar angenommen und an die Behörde gegeben. Von dem weitern Erfolg weifs ich noch nichts. Die Hartwig[1]) erwähnte gestern nichts davon, und ich vermute also, dafs neue Schwierigkeiten eingetreten sind."

Beinahe ein volles Jahr verging, bis das geplante Unternehmen zur Ausführung kam. In der ersten Hälfte des November 1803 ging Wallenstein in Vogels Bearbeitung und mit Benutzung der Körnerschen Änderungen zu Dresden erstmals in Scene. Körner schreibt hierüber an Schiller unter dem 13. November 1803:

„Der Extrakt aus den Piccolomini und Wallensteins Tod ist neulich hier gegeben worden. Man hatte auf meine Vorschläge gröfstenteils Rücksicht genommen, nur einen wichtigen Monolog von Wallenstein vermifste ich, den man vermutlich nur, um Zeit zu gewinnen, gestrichen hat. Opitz hätte ihn doch verdorben, so wie er mehreres verdarb. In der letzten Scene, die mir besonders lieb ist, war er unerträglich. Für das Selbstvertrauen und das Gefühl der Sicherheit in diesen Momenten hatte er keinen Sinn. Überhaupt hat er kein Talent für die Darstellung ruhiger Hoheit. Nur das Höchstleidenschaftliche gelingt ihm. So sprach er z. B. die Stelle gut:

[1]) Friederike Hartwig, geb. Werthen, Darstellerin der Thekla in Dresden.

Max, bleibe bei mir etc. Die Hartwig als Thekla hat mich im ganzen befriedigt. Ochsenheimer hat im Illo bei dieser Bearbeitung wenig zu thun. Sein Gesicht war sehr gut gewählt. Haffner war leidlich als Buttler. Schirmer spielte den Max besser, als er sprach. Er hat zuweilen Töne, die durchaus nicht ins Trauerspiel gehören. Unter den übrigen spielte der Kornett am besten, Christs Tochter. Christ als Octavio war nicht schlecht, es fehlte ihm nur manchmal an Gedächtnis."

Ein Buch dieser im November 1803 zu Dresden gespielten Vogel-Körnerschen Wallenstein-Fassung scheint sich in Dresden nicht erhalten zu haben. Wenigstens sind meine Anfragen darnach erfolglos geblieben.

Dagegen befindet sich das Körner-Museum zu Dresden im Besitze eines von Körners eigener Hand herrührenden skizzierten Scenariums des Wallenstein.[1]) Dieses auf $2^1/_2$ Seiten in Quart niedergeschriebene Scenarium enthält die Akteinteilung, die Bezeichnung der in jedem Akt enthaltenen Auftritte und der darin vorgenommenen Striche. Ich gebe im folgenden den Inhalt dieses Scenariums wörtlich wieder.

I. Aufzug.

Picc. I, Auftr. 3—5.
V. 280—286 bleibt weg.
Picc. II, Auftr. 2—7.
V. 796— 805
V. 915—1001
V. 1153—1183
V. 1266—1270
} bleiben weg.

II. Aufzug.

Picc. III, Auftr. 3—9.
Picc. V, Auftr. 1—3.
Tod I, Auftr. 1—7.

III. Aufzug.

Tod II, Auftr. 1—7.

[1]) Eine Abschrift davon wurde mir durch die Güte von Hofrat Dr. Emil Peschel in Dresden zur Verfügung gestellt.

IV. Aufzug.

Tod III, Auftr. 1—10, 17—23.

V. 1374—1409 }
V. 1535—1556 } bleiben weg.

V. Aufzug.

Tod IV, Auftr. 1, 3—6, 9—13.

VI. Aufzug.

Tod V, Auftr. 3—11, schliefsend mit V. 3799.
V. 3800—3867 bleibt weg.

In diesen Aufzeichnungen Körners ist uns offenbar das Scenarium erhalten, das er auf Grund des ihm vorliegenden Vogelschen Buches und zum Zweck einer Verbesserung des letzteren für die Dresdner Bühne niederschrieb. Die Abänderungen, die er vorschlug, bestanden darnach in erster Linie darin, dafs er die Akteinteilung änderte, indem er den fünften Akt Vogels in deren zwei (entsprechend dem vierten und fünften von Wallensteins Tod) zerlegte und dadurch das ganze Stück, statt in fünf, in sechs Akte gliederte. Den von Vogel bis auf einige kümmerliche Reste zusammengestrichenen ersten Akt des Todes wollte er unverkürzt in seine Rechte setzen und ihn in dieser Gestalt noch dem zweiten Akt des kombinierten Stückes einverleiben. Der dritte Akt des letzteren sollte dafür nur den zweiten Akt des Todes umfassen, unter Herstellung der von Vogel gestrichenen Stellen, also auch der Traumerzählung. Den grofsen Strich im dritten Akt des Todes (Auftr. 11—16) wollte auch Körner beibehalten wissen. Für das von ihm Eingelegte beabsichtigte Körner dagegen die ersten beiden Auftritte von Picc. III im Gegensatz zu Vogel preiszugeben. Auch im vierten Akt des Todes scheinen ihm andere Striche vorgeschwebt zu haben. Dafs der kaum zu entbehrende zweite Auftritt dieses Aktes fehlen soll, macht den Eindruck eines Versehens. Ebenso auffallend ist die von Körner beabsichtigte Tilgung der bedeutenden und für Schiller so charakteristischen Schlufsscene, umsomehr da Octavios an Buttler gerichtete Worte:

Die rasche
Vollstreckung an das Urteil anzuheften,
Ziemt nur dem unveränderlichen Gott

sich recht wenig zum Schlufs des ganzen Gedichtes eigneten.

Im grofsen und ganzen macht dies Scenarium den Eindruck einer nur flüchtigen und provisorischen Aufzeichnung, in der Körner in grofsen Zügen skizzierte, wie er sich eine verbesserte Zusammenziehung des Wallenstein auf Grund der ihm vorliegenden Vogelschen Bearbeitung dachte. Die in dem Scenarium vorgemerkten Striche im einzelnen stimmen nicht mit den Strichen Vogels überein. Sein Hauptaugenmerk scheint Körner, in Übereinstimmung mit der Äufserung des oben citierten Briefes vom 31. Dezember 1802, auf Wiederherstellung der von Vogel arg verstümmelten Wallenstein-Scenen aus den ersten beiden Akten des Todes gerichtet zu haben.

Indes wurden Körners Vorschläge für die Dresdner Aufführung des Stückes, gemäfs dem Briefe vom 13. November 1803, nur „gröfstenteils", also nicht durchweg, berücksichtigt.

Ein Exemplar dieser in Wirklichkeit zu Dresden gespielten Wallenstein-Bearbeitung scheint in einem Manuskript der Mannheimer Theaterbibliothek erhalten zu sein. Es handelt sich um das Manuskript 723, über das Walter a. a. O. Bd. II, S. 155 handelt. Walter bezeichnet dieses Wallenstein-Manuskript kurzweg als ein Exemplar der Vogelschen Bearbeitung, ohne auf die zahlreichen Abweichungen desselben von der Druckausgabe des Vogelschen Buches einzugehen. Wie ich mit ziemlicher Bestimmtheit vermute und es weiter unten wahrscheinlich zu machen versuchen werde, liegt in diesem Manuskript ein Exemplar der in Dresden gespielten, durch Körners Vorschläge veranlafsten Redaktion der Vogelschen Wallenstein-Bearbeitung vor.

Das Manuskript 723 umfafst 252 Quartseiten und führt den Titel: Wallenstein, ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Von Friedrich Schiller. Zur Aufführung eines Abends für die Bühne bearbeitet. 1802.

Der Name des Bearbeiters ist nicht genannt.

Das Manuskript unterscheidet sich nicht nur in der Akteinteilung, sondern auch in einigen andern Punkten sehr

wesentlich von dem Text des gedruckten Buches. Es bietet einen vollständigern Text als das letztere, indem es vor allem den ersten Akt des Todes mit Wallensteins Monolog, der Wrangel-Scene und der Unterredung mit Gräfin Terzky ziemlich unverändert in seine Rechte setzt. Diese Scenen schliefsen im Manuskript den Akt, ohne dafs sich wie im Buche die ersten Auftritte von Tod II unmittelbar anreihen. Die Akteinteilung ist in dem Manuskript die folgende. Der erste Akt umfafst wie in Vogels Buch den ersten und zweiten Akt der Piccolomini, der zweite dagegen blofs den dritten Akt der Piccolomini. Der dritte Akt des Manuskriptes bringt sodann den fünften Akt der Piccolomini und den ersten des Todes. Der letztere beginnt mit der Scene zwischen Wallenstein, Terzky und Illo in der Vogelschen Fassung (Anfang: Vernahmst du's schon? Er ist gefangen, ist etc.); nach Tod 120 springt der Text dann über in Wallensteins Worte:

> Ich will doch hören, was der Schwede mir
> Zu sagen hat. (Tod 132 ff.)

Es folgt Wallensteins grofser Monolog, die Wrangel-Scene und der Auftritt der Gräfin Terzky, mit entsprechenden Kürzungen, bis zum Aktschlufs. Der vierte Akt des Manuskriptes umfafst sodann den zweiten Akt des Todes, unter Wiederaufnahme der bei Vogel gestrichenen Traumerzählung, während der fünfte und sechste Akt, völlig entsprechend dem vierten und fünften bei Vogel, sich mit den drei letzten Akten von Wallensteins Tod decken.

Text und Striche im einzelnen stimmen in der Hauptsache überein und zeigen nur an einigen wenigen Stellen unwesentliche Abweichungen. Im allgemeinen ist im Manuskript etwas mehr gestrichen als in dem Buch; nur an einigen wenigen Stellen findet ein umgekehrtes Verhältnis statt. Von ganzen Scenen sind die entbehrlichen Auftritte nach Theklas Monolog IV, 13 und 14 im Manuskript im Gegensatz zu Vogels Buch getilgt. Dafür sind die bedeutsamen letzten Worte Wallensteins, Tod 3676 — 3679, die in der Druckausgabe fehlen, in dem Manuskript hergestellt.

An einigen Stellen zeigt das Manuskript den Wortlaut des Originals, wo bei Vogel Änderungen des Textes vorgenommen sind. So lesen wir im Manuskript Tod 1422:

Wohin? Der Vater kommt

an Stelle der unmotivierten Vogelschen Variante:

Wohin, da er gleich kommt?

Desgleichen im Manuskript Tod 2939:

Ich habe Kraft zu stehn

an Stelle der Vogelschen Änderung:

Ich habe Kraft zu gehn.

Im übrigen zeigt das Manuskript sämtliche Eigentümlichkeiten und Veränderungen des Vogelschen Textes, auch an denjenigen Stellen, wo zu einer Abänderung des Originals kein genügender Grund vorhanden war.

Darnach scheint die Annahme auf den ersten Blick nicht unmöglich zu sein, dafs in dem Manuskript 723 eine zweite Fassung der Vogelschen Bearbeitung vorliege. Wäre Vogel als der Autor dieser zweiten Fassung anzusehen, so würde dieselbe entweder eine der Druckausgabe von 1802 vorangegangene erste Fassung der Bearbeitung oder aber eine zweite, nachträgliche Umarbeitung dieser Druckausgabe darstellen. Das letztere ist ausgeschlossen; denn in diesem Fall hätte Vogel seine im Jahr 1802 an der Druckausgabe vorgenommenen Veränderungen der zweiten Auflage der letzteren vom Jahr 1805 wahrscheinlich einverleibt. Diese zweite Auflage aber stimmt wörtlich mit der ersten von 1802 überein.

Es bliebe also nur die andere Annahme, dafs die Fassung des Manuskriptes der Druckausgabe von 1802 vorangegangen wäre. Dies aber ist aus verschiedenen Gründen unwahrscheinlich. Die aus dem Jahr 1802 datierte Fassung des Manuskriptes hätte Vogel wohl nur dann noch in demselben Jahr zum Zwecke der Drucklegung umgearbeitet, wenn in diesem Jahr zu Mannheim eine Aufführung der Bearbeitung stattgefunden hätte, deren Erfahrungen ihm zu jener Umarbeitung Veranlassung gaben. Weiterhin ist es schwer ersichtlich, wie das Mannheimer Theater in den Besitz jener älteren handschriftlichen Fassung des Vogelschen Wallenstein gekommen sein sollte. Hätte Vogel, der dem Mannheimer

Theater damals längst nicht mehr angehörte, das Manuskript der Direktion zur eventuellen Aufführung eingereicht, so hätte er es, nachdem eine Annahme nicht erfolgte, zum Zweck der Umarbeitung für den Druck vom Theater zweifelsohne zurückverlangt.

Vor allem aber sprechen innere Gründe mit Entschiedenheit gegen die Annahme, dafs die Druckausgabe eine Umarbeitung und spätere Fassung des Manuskriptes darstellen sollte. Das Manuskript ist die bessere und pietätvollere Fassung, die von Schillers Text weit mehr enthält als die Druckausgabe. Nun wäre es allerdings denkbar, dafs die Erfahrungen irgend einer auswärtigen Aufführung den Bearbeiter veranlafst hätten, das überlange Stück für die Drucklegung energisch zu kürzen. Ganz und gar undenkbar aber ist es, dafs der Bearbeiter mit dieser Kürzungsprozedur bei den wichtigen und bedeutenden Wallenstein-Scenen von Tod I angefangen haben sollte, während er das Stück anderseits unnötig verlängerte durch Einlegung der völlig entbehrlichen und im Manuskript mit Recht weggelassenen Auftritte Tod IV, 13, 14. Ebenso unwahrscheinlich ist es, dafs der Bearbeiter Wallensteins letzte Worte, — $3^1/_2$ Verse! — die er als hochbedeutsam im Manuskript mit Recht beibehalten hatte, in einer zweiten, verbesserten Fassung getilgt haben sollte.

Eine Vergleichung von Manuskript und Druckausgabe deutet vielmehr in allen Punkten mit voller Bestimmtheit darauf hin, dafs in dem Druck die erste Fassung zu erkennen ist, während in dem Manuskript eine Überarbeitung des Buches vorliegt. Dafs der Autor dieser Überarbeitung nicht in Vogel selbst gesucht werden kann, wurde oben gezeigt. Die Druckausgabe der Vogelschen Bearbeitung wurde vielmehr von fremder Hand überarbeitet. Da wir wissen, dafs in Dresden eine nach Körners Vorschlägen verbesserte Bearbeitung des Vogelschen Wallenstein gegeben wurde, so ist die Annahme ebenso naheliegend wie wahrscheinlich, dafs wir in dem Mannheimer Manuskript 723 ein Exemplar jener Dresdner Bearbeitung besitzen. Diese Annahme wird bestätigt durch die Übereinstimmung des Manuskriptes mit den Angaben des oben citierten Körnerschen Briefes vom 31. Dezember 1802 und mit den in dem besprochenen Wallenstein-Scenarium

niedergelegten Vorschlägen Körners. Auch die Angabe des Körnerschen Briefes vom 13. November 1803, dafs dessen Vorschläge bei der Dresdner Aufführung nur „gröfstenteils“ Berücksichtigung fanden, wird durch das Mannheimer Buch der Dresdner Bearbeitung bestätigt. Worauf Körner bei seinen Verbesserungsvorschlägen in erster Linie Gewicht gelegt hatte: die Wallenstein-Scenen der beiden ersten Akte des Todes wurden zum gröfsten Teil in den Vogelschen Text herübergenommen. Auch in der Sechsteilung des Stückes folgte man dem Beispiele Körners, gestaltete im übrigen aber die Einteilung der Akte selbständig und wesentlich abweichend von Körners Vorschlägen. Auch im übrigen blieben die letzteren ohne Einflufs auf die Dresdner Bearbeitung des Vogelschen Wallenstein. Auffallend ist, dafs Körner in seinem mehrfach erwähnten Bericht über die Dresdner Aufführung einen „wichtigen Monolog von Wallenstein“ vermifst. Es kann hierbei, da der grofse Monolog aus Tod I aufgenommen worden war, nur an Wallensteins Monolog im dritten Akt des Todes „Du hast's erreicht, Octavio“ gedacht werden. Diesen Monolog zu vermissen hatte aber Körner insofern keine Veranlassung, als er ihn, wenigstens nach dem Wortlaut des Scenariums, auch in seinen Vorschlägen gestrichen hatte.

Ich gebe im folgenden einen Überblick über Akteinteilung und scenische Anordnung des kombinierten Wallenstein in den drei hier in Betracht kommenden Fassungen:

1. Vogels Druckausgabe.	2. Körners Verbesserungsvorschläge.	3. Die nach Körners Vorschlägen verbesserte Dresdner Bearbeitung (Mannheimer Ms. 723).
I. Akt 1) Picc. I	**I. Akt** 1) Picc. I	**I. Akt** 1) Picc. I
2) Picc. II	2) Picc. II	2) Picc. II
II. Akt 1) Picc. III	**II. Akt** 1) Picc. III	**II. Akt** Picc. III
2) Picc. V	2) Picc. V	**III. Akt** 1) Picc. V
III. Akt 1) Tod I (Bruchst.)	3) Tod I	2) Tod I
Tod II, 1—3	**III. Akt** 1) Tod II, 1—3	**IV. Akt** 1) Tod II, 1—3
2) Tod II, 4—7	2) Tod II, 4—7	2) Tod II, 4—7
IV. Akt Tod III	**IV. Akt** Tod III	**V. Akt** Tod III
V. Akt 1) Tod IV	**V. Akt** Tod IV	**VI. Akt** 1) Tod IV
2) Tod V, 3—12	**VI. Akt** Tod V, 3—11	2) Tod V, 3—12

Der Annahme, dafs in dem Mannheimer Manuskript 723 die Dresdner Bearbeitung des Wallenstein vorliegt, scheint nur der eine Umstand zu widersprechen: dafs das Manuskript die Jahreszahl 1802 trägt, während die Körner-Vogelsche Bearbeitung erst im November 1803 erstmals über die Dresdner Bühne ging. Doch ist dieser scheinbare Widerspruch sehr leicht zu erklären.

Ich denke mir den Hergang der Sache so. Nachdem die durch Körner veranlafste Umarbeitung des Vogelschen Wallenstein im November 1803 mit Erfolg in Dresden gegeben worden war, entschlofs man sich auch in Mannheim zur Aufführung des Stückes in dieser neuen Form. Man liefs sich zu diesem Zweck — ein allgemein übliches Verfahren bei der damals bestehenden litterarischen Freibeuterei — das Buch der Dresdner Aufführung nach Mannheim verschreiben; hier wurde eine Kopie desselben hergestellt und zwar in der Weise, dafs die Körnerschen Einfügungen und Abänderungen in ein Exemplar der Vogelschen Druckausgabe eingetragen und eingeheftet wurden. Dies wird beglaubigt durch einen unter den Theaterrechnungen des Mannheimer Theaterarchivs erhaltenen Posten vom Dezember 1803: 96 Seiten Abänderung Wallensteins[1]). Nach diesem gedruckten und durch zahlreiche handschriftliche Einfügungen erweiterten Buche wurde alsdann ein zweites, wahrscheinlich für den Souffleur bestimmtes Buch angefertigt, in dem der leichteren Übersichtlichkeit wegen der gesamte Text geschrieben wurde. Der Schreiber dieses zweiten Buches nahm bei der Kopie des Titelblatts, auf dem nur die Aktzahl fünf in sechs verbessert worden war, auch die Jahreszahl 1802 aus seiner gedruckten Vorlage in das Manuskript herüber. Dieses zweite Buch ist das Mannheimer Manuskript 723. Die Vorlage desselben, das zum Teil gedruckte, zum Teil geschriebene Buch, scheint verloren gegangen zu sein.

Dafs in der That in jener Zeit eine Aufführung des Wallenstein in Mannheim geplant war, wird weiter bewiesen durch einen Posten der Theaterrechnungen vom März 1804:

[1]) Vgl. Walter a. a. O. II, S. 155, Anm.

Rollenausschreiben Wallensteins 7 fl. 30 Kr. (vgl. Walter a. a. O.). Diese Rollen wurden ohne Zweifel nach dem mittlerweile fertiggestellten Manuskript 723 herausgeschrieben, was auch mit der Chronologie der betr. Theaterrechnungen vollkommen übereinstimmt.

Warum die geplante Wallenstein-Aufführung nach der Körner-Vogelschen Bearbeitung in Mannheim nicht zustande kam, ist unbekannt.[1]) Genug, die Aufführung unterblieb, und Wallenstein kam erst in der Spielzeit 1807/8, und zwar nunmehr nach dem unveränderten Original, auf die Mannheimer Bühne: das Lager erstmals am 12. Juli 1807, die Piccolomini am 20. Dezember 1807, der Tod am 1. Januar 1808.

---

[1]) Dalberg, der Vorgänger des damaligen Intendanten Venningen, hatte dem Wallenstein ein auffallend geringes Interesse entgegengebracht und sich schon gegenüber mehrfachen Versuchen Becks, eine Aufführung des Werkes in Vorschlag zu bringen, sehr reserviert geäufsert. So schrieb er im Juli 1801: „Wenn man Schillers ganzen Wallenstein gelesen hat und der mannigfaltigen Situationen sich lebhaft noch erinnert, welche dies Werk dem Gedächtnis zurückläfst, kann man wohl mehr in diesem Schauspiel nicht wieder finden als eine unvollendete Darstellung des Helden und der Personen, welche um und mit ihm, sein Leben hindurch, weben und handeln. Dessenungeachtet läfst sich bestimmt nicht voraus angeben, ob und inwiefern es auf der Bühne, gut und fleifsig dargestellt, gefallen kann und wird. Ohne vorherigen Versuch möchte ich es nicht geradezu kaufen". (Walter I, S. 251.) Eine Aufführung des Wallenstein unter Dalberg kam nicht zustande. Venningen, der am 20. Juni 1803 an Dalbergs Stelle trat, scheint nach dem guten Erfolg der Dresdner Aufführung alsdann den Plan gefafst zu haben, das Stück nach der Dresdner Bearbeitung auch in Mannheim auf die Bühne zu bringen, ein Plan, der indessen aus unbekannten Gründen nicht zur Ausführung kam.

III.

Wiener Bearbeitung von 1814.

Das Buch dieser Wallenstein-Bearbeitung erschien im Druck zu Wien 1814, im Verlag von Joh. Bap. Wallishaufser. Der Titel lautet:

Wallenstein.
Ein
Trauerspiel in fünf Aufzügen.
Nach
Friedrich v. Schillers
dramatischen Gedicht, zur Darstellung eingerichtet.
Für die K. K. Hoftheater.
[Der Name des Autors ist nicht genannt.]

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Ein altgotischer Saal auf dem Rathause zu Pilsen, mit Fahnen und andern Kriegsgeräten dekoriert.

Picc. I, Auftr. 2—5. Picc. II, Auftr. 5, 6. Picc. III, Auftr. 1.

Beginnend:

Octavio. Noch mehr der Gäste werden Sie hier finden!
Es brauchte diesen thränenvollen Krieg. (etc. Picc. 83.)

An den Schlufs von Auftr. 5 reiht sich unmittelbar, ohne Verwandlung, Picc. II, Auftr. 5, 6. Nach dem Abgang Octavios und Questenbergs treten Wallenstein und Terzky auf; die Scene wird durch die folgenden, zum Teil Picc. 666, 667 und 685, 686 benutzenden, zum Teil von dem Bearbeiter herrührenden Verse eingeleitet:

Terzky. Was sprach die Herzogin? Sie war bei Hof?
Wie steht's mit unsern dort'gen Freunden?

Wallenstein. Sie wurde kalt empfangen, man verhüllte
Sich in ein lastend feierliches Schweigen,
Und alles schien sie sorgsam zu vermeiden.
Terzky. Die Sonnen also scheinen uns nicht mehr;
Fortan mufs eignes Feuer uns erleuchten.[1])
Wallenstein (in tiefem Nachdenken zu sich selbst).
Sie hat ganz recht gesehn — So ist's, und stimmt. (etc. Picc. 796.)

An den Schlufs von Auftr. 6 ist unmittelbar Picc. III, Auftr. 1 angehängt.

Auf Illos Schlufsworte:

Ich hab' ihn scharf bewacht. Er war mit niemand
Als dem Octavio (Picc. 1010)

folgt:

Wallenstein. Kommt zur Versammlung. [Ab.]
Terzky (Illo zurückhaltend).
Erst sagt mir, wie gedenkt Ihr's diesen Abend
Beim Gastmahl mit den Obersten zu machen? (etc. Picc. 1302.)

Nach Picc. 1334 fällt der Rest des Auftritts fort, und Terzky beschliefst die Scene mit den an diese Stelle verlegten Worten, Picc. 1327 und 1328:

Nun, mir ist alles lieb, geschieht nur was,
Und rücken wir nur einmal von der Stelle. [Beide ab.]

2) Saal.

Picc. II, Auftr. 7.

Die Sitzung des Kriegsrats.

An Stelle von Götz, Tiefenbach und Colalto sprechen am Schlufs drei ungenannte Obersten.

II. Aufzug.

1) [Ein Zimmer.] Ohne Dekorationsangabe, mit der blofsen Bühnenanweisung „Nacht".

Picc. III, Auftr. 2—6, 9.

Beginnend mit Terzkys Worten:

Kommt sie? Ich halt' ihn länger nicht zurück. (Picc. 1384.)

Nach der folgenden Rede der Gräfin Picc. 1385 sind zur Überbrückung des ausfallenden Banketts, das hier als dieser

[1]) Diese Worte Wallensteins passen allerdings recht wenig in den Mund Terzkys.

Scene vorangehend gedacht ist, folgende Verse eingefügt (unter Benutzung der Verse 1956, 1957 aus Akt IV):

Gräfin. Doch sag' zuvor, wie ist's mit eurem Plane?
Gelang er? Merkte keiner die Verwechselung?
Terzky. 'S ging alles so, wie ich's gesagt. Glaub' mir,
War's nicht um diese Piccolomini,
Wir hätten den Betrug uns können sparen.
Gräfin. Es haben also alle unterschrieben?
Terzky. Bis auf den Max hat keiner es versagt.
Gräfin. Wie, er! Warum just er? Aus welchen Gründen?
Terzky. Weifs ich's! den ganzen Abend safs er stumm!
Und als die Reih' ihn traf, meint' er, es sei
Ein ernst Geschäft, drum wolle er's bis morgen
Verschieben; wie er denke, wisse jeder.
Gräfin. Nun, er ist uns gewifs: ich nehm's auf mich,
Und morgen hast du seine Unterschrift.
Jetzt geh' und sag' ihm, dafs sie ihn erwartet.
Terzky. Ich geh', doch nimm dich wohl in acht, dafs du
Zu weit nicht gehst. [Ab.]
Gräfin. Errat' ich etwa nicht,
Warum die Tochter hergefordert worden (etc. Picc. 1393)

mit Umwandlung des Aparts in einen Monolog der Gräfin.

Nach Picc. 1401 schliefst die Gräfin den Monolog mit den Worten:

Ich werde handeln.

Dann folgt Picc. III, Auftr. 3 ff.

Nach Schlufs von Auftr. 6 geht der Text, unter Wegfall von Theklas Lied, Auftr. 7, und des folgenden Auftr. 8, unter freier Benutzung der Verse 1768—1771, in folgender Weise weiter:

Gräfin. Ei, Nichte! Ihr solltet doch wohl nicht vergessen,
Wer Ihr seid, und wer Er ist; und Euch, dächt' ich,
Mit Eurer Person ein wenig teurer machen.
Noch kennt Ihr Eures Vaters Zwecke nicht;
Drum dürft Ihr keine eignen Wünsche hegen. [Ab.]

Folgt Theklas Monolog, Auftr. 9.

2) Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung. Es ist Nacht. Picc. V, Auftr. 1 und 3.

Auftr. 2 mit dem Erscheinen des Kornetts ist getilgt und durch folgende vier Verse ersetzt:

Diener (mit einem Briefe). Ein Eilbot' bringt den Brief vom Grafen Gallas. [Ab.]

Octavio (nachdem er ihn gelesen).
O frohe Botschaft! — Der Sesin gefangen!
An sechs Pakete mit Graf Terzkys Wappen
Fand man bei ihm, doch keines von dem Fürsten.
Folgt Auftr. 3 bis zum Schlufs.

III. Aufzug.

1) Zimmer in Friedlands Palast.

Tod I, Auftr. 4—7. Tod II, Auftr. 1—3.

Der Akt beginnt mit Wallensteins Monolog, der unter freier Benutzung der Verse 98, 99, 101, 102, 105 folgende Einleitung erhalten hat.

Wallenstein (einen Brief in der Hand).
Ein böser Zufall — der Sesin gefangen?
Er weifs zu viel und wird gewifs nicht schweigen.
Sein Hals ist ihm verwirkt; kann er sich retten
Auf meine Kosten, wird er zaudern? — Ich seh's,
Nicht herzustellen mehr ist das Vertrauen. —
Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte? (etc. Tod 139.)

Nach den Schlufsworten des I. Aktes geht der Text in folgender Weise in II, 1 über:

Ein Diener. Der Generalleutnant —
Wallenstein. Ist er schon da?
Diener. Ich fand ihn auf dem Wege —
Wallenstein. Wohl! Er komme!
(Diener ab. Wallenstein giebt der Gräfin einen Wink, sich zu entfernen.)

Fünfter Auftritt.

Wallenstein, Octavio, bald darauf Max.

Wallenstein. Ich hab nach dir gesendet. Du sollst heut' reisen.
Du gehst von hier gerad' auf Frauenberg
Und übernimmst die span'schen Regimenter. (etc. Tod 668 bis zum Schlufs von II, 3.)

2) Zimmer in Octavios Wohnung.

Tod II, Auftr. 6 und 7.

Beginnend mit Tod 1071:

Octavio. Die Zeit ist teuer, lafst uns offen reden.

Nach Octavios Worten:

Noch treue Freunde leben hier dem Kaiser (Tod 1079)

sind an Stelle von Tod 1080 folgende beide Verse eingefügt:

Graf Isolan und andere Generale —
Vereinigt haben sie aufs neu' gehuldigt. (Folgt Tod 1081 ff.)

IV. Aufzug.

Saal bei der Herzogin.

Tod III, Auftr. 2—10, 17—23, ohne Verwandlung.

Beginn des Aktes:

Gräfin. Ich sag' Euch, Nichte, es gefällt mir nicht,
Dafs er sich grade itzt so still verhält. (etc. Tod 1291.)

An den Schlufs von Auftr. 10 reiht sich unmittelbar, unter Wegfall von Auftr. 11—16, der Auftritt der Herzogin, Auftr. 17.

V. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.

Tod IV, Auftr. 1—6, 8.

Auftr. 3 beginnt, unter Wegfall des Bürgermeisters, mit dem Auftritt Wallensteins:

Wallenstein. Habt Ihr es nicht gehört!
Ein starkes Schiefsen war ja diesen Abend. (etc. Tod 2619.)

An Auftr. 5 sind einige Verse aus dem getilgten Auftritt 9 angehängt, in der Weise, dafs nach Wallensteins und Terzkys gleichzeitiger Frage „Weifs sie's?", Tod 2676, die Neubrunn fortfährt:

Das Gerücht
Von einer Schlacht erschreckte sie, worin
Der kaiserliche Oberst sei gefallen. (etc. Tod 2918.)

Wallensteins nächste Rede, Tod 2924, 2925, hat dann folgenden Wortlaut erhalten:

So unvorbereitet mufste dieser Schlag
Sie treffen! Armes Kind! — Eilt ihr zu helfen!

Die Neubrunn eilt ab; Wallenstein, Terzky und Illo folgen.

Folgt Auftr. 6.

Nach Tod 2754 geht der Text, unter Ausfall von Auftr. 7, unmittelbar weiter:

Buttler. Indes sorgt für die Sicherheit der Festung;
Sind jene oben, schliefs' ich gleich die Burg. (etc. Tod 2840 ff.)

2) Zimmer der Herzogin.

Tod IV, Auftr. 10—12.

Beginnend mit den ersten Worten des schwedischen Hauptmanns, Tod 3004, schliefsend mit Theklas Monolog, Tod 3180.

3) Ein Saal, aus dem man in eine Galerie gelangt, die sich weit nach hinten verliert.
Tod V, Auftr. 3—12.

Seni fehlt. In Auftr. 5 ist der ganze erste Teil der Scene, Tod 3597—3623, gestrichen, in Auftr. 10 spricht Senis Reden ein Adjutant. An Stelle von Deveroux und Macdonald sind zwei ungenannte Offiziere getreten.

Vorliegende Bearbeitung ist, abgesehen von der bei Wallishaufser erschienenen Druckausgabe, auch in einem handschriftlichen Buch des Burgtheaterarchivs erhalten (Burgtheater Ms. 436 N). Dies Manuskript unterscheidet sich in der Hauptsache nur durch einige andere Striche von dem Wortlaut der Buchausgabe; und zwar in der Weise, dafs bald das Buch, bald die Handschrift den vollständigeren Text bietet. Die scenische Anordnung ist durchweg dieselbe. Nur von den beiden auf Theklas Monolog, Tod IV, 12, folgenden Auftritten, die im Buch gestrichen sind, ist der eine, das Gespräch zwischen Thekla und der Herzogin, IV, 14, in dem Manuskript beibehalten. Aufserdem sind einige durch die Zensur bedingten Wortänderungen im Buch in strengerem Sinne durchgeführt als im Manuskript.

Die Anordnung des Stoffes in dieser Wiener Bearbeitung (im folgenden kurzweg als W bezeichnet) ist im wesentlichen dieselbe wie bei Vogel: wie bei diesem, so entsprechen auch hier die beiden ersten Akte dem Inhalt der Piccolomini, mit Weglassung des Bankettaktes, die drei letzten dem Inhalt von Wallensteins Tod. Ebenfalls wie bei Vogel deckt sich in W der erste Akt mit Picc. I und II, der zweite mit Picc. III und V, der dritte mit Tod I und II, der vierte mit Tod III, der fünfte mit Tod IV und V. Auch darin folgt W der älteren Bearbeitung, dafs zum Zweck der Vermeidung unnötiger Verwandlungen Tod II, 1—3 ohne Wechsel des Schauplatzes an Tod I angereiht wird, dafs ferner die beiden Scenenreihen von Tod III, unter Weglassung der Auftritte 11—16, ohne Verwandlung aufeinander folgen. Dagegen hat W die gewaltsame, von Vogel vorgenommene Zu-

sammenlegung der Scenen im Hause des Bürgermeisters von Eger und der folgenden Thekla-Scenen auf einen Schauplatz beseitigt und die Ortsveränderung des Originals an dieser Stelle wieder hergestellt, so dafs der fünfte Akt hier, nicht wie bei Vogel eine, sondern zwei Verwandlungen aufweist.

Einige wesentliche Änderungen hat W dagegen in der scenischen Anordnung der beiden ersten Akte der Bearbeitung vorgenommen. Sie verlegt die Verwandlung des ersten Aktes, die naturgemäfs mit dem Akteinschnitt zwischen dem ersten und zweiten Akt der Piccolomini zusammenfallen müfste, an eine andere Stelle, indem sie an Picc. I, 5 ohne Wechsel des Schauplatzes den Auftritt Wallensteins mit Terzky, Picc. II, 5, und die folgenden Auftritte anreiht, zwischen Auftr. 6 und 7 sodann das an diese Stelle verlegte Gespräch Illos und Terzkys über die geplante Überlistung der Generale, Picc. III, 1, einschiebt, und nun erst den Schauplatz in einen andern Saal verwandelt für die den ersten Akt beschliefsende grofse Scene des Kriegsrats (II, 7). Diese Änderungen sind im ersten Grund dadurch veranlafst, dafs der Wiener Bearbeiter den Zeitpunkt des Banketts, entgegen dem Original, nicht hinter, sondern vor den dritten Akt der Piccolomini legte. Da das Bankett selbst in W, ebenso wie in den frühern Einrichtungen, gestrichen war, so hatte der zweite Akt der Bearbeitung den dritten und fünften Akt der Piccolomini zu umfassen. Von diesen beiden Akten schliefst der eine unmittelbar vor dem Bankett, während der andere unmittelbar nach demselben beginnt; dadurch, dafs beide Akte in der Wiener Bearbeitung, ebenso wie bei Vogel, unmittelbar aneinander rückten, nur durch eine Verwandlung voneinander getrennt, wurde die Phantasie des Zuschauers genötigt, zwischen beide Scenen einen gröfsern Zeitraum — den ganzen Verlauf des Banketts — zu legen. An diesem Mifsstand nahm der Wiener Bearbeiter ohne Zweifel Anstofs und suchte ihn dadurch zu beseitigen, dafs er dem Zeitraum des Banketts in den Zwischenakt zwischen den ersten und zweiten Akt der Bearbeitung, also vor den dritten Akt der Piccolomini verlegte. Die dem Bankett vorangehende Unterredung Illos mit Terzky mufste nun natürlich ihre Stelle im ersten Akt der Bearbeitung finden,

was nur durch die oben erwähnten scenischen Änderungen des Bearbeiters zu ermöglichen war.

Zu Beginn seines zweiten Aktes legte der Wiener Dramaturg alsdann eine neuverfafste kleine Scene zwischen Terzky und der Gräfin ein, die den Zuschauer über die Vorgänge des ausgefallenen Bankettaktes unterrichten sollte. Durch diese Art der Anordnung wurde allerdings ein anderer Mifsstand geschaffen: dafs nämlich die Vorgänge von Picc. III, die Scenen zwischen Max und Thekla, der letztern Monolog etc., hinsichtlich der Glaubhaftigkeit der Situation sehr beeinträchtigt werden, indem sie statt vor dem Bankett, unmittelbar dahinter (oder noch während des Banketts: die Tafelmusik, die Theklas Monolog begleitet, ist geblieben!), also auf jeden Fall in später Nachtstunde spielen.[1])

Von dem einleitenden ersten Akt der Piccolomini ist in W zum Vorteil der Exposition wesentlich mehr beibehalten als in den ältern Bearbeitungen von Fleischer und Vogel. Während bei letzterem die zwei, bei Fleischer die drei ersten Auftritte des Aktes bis auf wenige Worte gestrichen sind, läfst W das Stück mit dem zweiten Auftritt, der charakteristischen Scene zwischen Octavio, Questenberg, Isolani, Buttler und Illo beginnen. Desgleichen setzt W den in den beiden frühern Bearbeitungen arg verstümmelten ersten Akt des Todes in seine Rechte, indem sie Wallensteins grofsen Monolog, die Wrangel-Scene und die Unterredung mit der Gräfin Terzky, wenn auch mit einigen starken Strichen versehen, dem Stück einverleibt. Dafür ist von dem Wiener Bearbeiter die von Vogel beibehaltene Isolani-Scene getilgt und die folgende Unterredung Octavios mit Buttler stark gekürzt.

---

[1]) Bei dieser Anordnung der Vorgänge konnte natürlich Gräfin Terzky den bei der Geliebten verweilenden Max nicht mit den Worten abrufen:

Mein Mann schickt her. Es sei die höchste Zeit.
Er soll zur Tafel — Trennt euch! (Picc. 1737.)

Anstatt dessen läfst der Bearbeiter die Gräfin, mit Beziehung auf die unmittelbar folgende Unterredung der beiden Piccolomini, zu Max sagen:

Ihr Vater schickt so eben her, er wünscht
Sie gleich zu sprechen — Trennt euch!

Es fehlen demgemäfs in W die folgenden Scenen: Picc. I, 1; Picc. II, 1—4; Picc. III, 7, 8; Picc. IV; Picc. V, 2; Tod I, 1—3; Tod II, 4, 5; Tod III, 1 und 11—16; Tod IV, 7, 9, 13, 14; Tod V, 1, 2.

Weggefallen sind die folgenden Personen: Tiefenbach, Maradas, Götz, Colalto, Seni, Kornett, Kellermeister, Bediente, Geraldin, Kürassiere, Bürgermeister, Rosenberg, Deveroux, Macdonald.

Im allgemeinen hat in der Wiener Einrichtung der Rotstift weniger verheerend gehaust als in den ältern Bearbeitungen von Fleischer und Vogel, so dafs das Stück hier einen stärkern Umfang behalten hat als in jenen beiden Fassungen. Durch die mehrfache Übereinstimmung in der Art der Zusammenziehung läfst sich die Wiener Bearbeitung am ersten mit der von Vogel vergleichen. Sie hat vor der letztern den entschiedenen Vorzug, dafs sie politisch bedeutsame Teile wie die einleitenden Scenen der Piccolomini, die Wrangel-Scene, ferner die für Wallensteins Charakterbild schwer entbehrliche Traumerzählung u. a. zum grofsen Teil beibehält, während sie anderseits die charakteristische Isolani-Scene von Wallensteins Tod preisgiebt. Im allgemeinen ist der lyrische, die Liebeshandlung betreffende Teil des Gedichtes in W, ebenso wie in den ältern Bearbeitungen, verhältnismäfsig wenig gekürzt, im Vergleich mit mancher bedauerlichen Einbufse, welche die politischen und charakteristischen Teile des Werkes erleiden mufsten.

In einer Beziehung allerdings, dem Verhältnis des Textes zu dem Wortlaut der Dichtung, steht die Wiener Bearbeitung wegen des Mangels an Pietät beträchtlich zurück hinter der Arbeit von Vogel. Ungemein zahlreich sind in W die Stellen, wo der Wortlaut des Originals in willkürlicher Weise umgestaltet und verändert ist. Der gröfste Teil dieser Änderungen ist freilich veranlafst durch die Wiener Zensurverhältnisse, worauf weiter unten noch zurückzukommen ist. Aber auch an vielen andern Stellen, wo keine durch den Druck der Zensur gegebene Veranlassung vorlag, ist Schillers Text in willkürlicher und meist gänzlich unnötiger Weise abgeändert. In vielen Fällen sind solche Änderungen veranlafst durch

das Bestreben, bei vorgenommenen Kürzungen das Ausgefallene zu ersetzen oder die hierdurch entstandenen Risse zu überbrücken. So lesen wir Picc. II statt der Worte „Sag' selbst" etc. Picc. 856—860:

Scheint's nicht,
Als wolltest du sie nur zum besten haben?

In der Scene des Kriegsrats sind die Verse 1031 bis 1064 in Questenbergs grofser Erzählung gestrichen und durch die folgenden, teils von Schiller, teils von dem Bearbeiter herrührenden Verse ersetzt:

Bei Nürnberg türmt sich nun das Kriegsgewitter
Unheilverkündend auf: es scheint, hier will
Das blutig grofse Kampfspiel sich entscheiden.
Und jener nie besiegte König wird
Geschlagen, und verliert da seinen Ruhm,
Bald drauf — in Lützens Ebenen, das Leben.

Im Tod ist an Stelle der Verse 1103—1130 der eine folgende Vers getreten:

Buttler. O hätt' ich diese Schwachheit nie begangen!

Ohne zwingenden Grund ist Picc. 1619

O, nimmer will ich seinen Glauben schelten

abgeändert in:

O, nie will ich den heitern Glauben schelten.

Eine eigentümliche und auf den ersten Blick sehr verblüffende Änderung ist die folgende. An Stelle der berühmten Verse, Tod 2161 ff.:

Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben,
Dafs mich der Max verlassen kann

lesen wir in W die einfachen Worte:

Es ist unmöglich — kann nicht sein.

Zu dieser den hohen Flug des Schillerschen Pathos in eine nüchterne Alltagssprache herabziehenden Änderung wurde der Bearbeiter allem Anschein nach durch die an sich wohl begreifliche Empfindung geführt, dafs die schwungvolle und beinahe posierende Rhetorik der dichterischen Ausdrucksweise an dieser Stelle in den Mund des Friedländers wenig passen will. Dafs der Bearbeiter in der That von einer solchen Empfindung geleitet wurde, darauf scheinen auch die energischen Kürzungen an einer ganzen Reihe von Stellen zu deuten, wo Wallensteins Reden sich in ein die Charakteristik

des Helden stark gefährdendes redseliges und tendenzenreiches Pathos verlieren.[1]) Die Striche an diesen Stellen sind zum grofsen Teil als glücklich zu bezeichnen und kommen einer einheitlichen schauspielerischen Wiedergabe der Wallenstein-Rolle entschieden zu gute. So ist der Wiener Bearbeiter u. a. auch der erste, der in der dichterisch unvergleichlich schönen, aber mit dem Charakter des kalten und berechnenden Realpolitikers unvereinbaren Totenklage um den gefallenen Freund, Tod 3438—3455, einige starke Striche gewagt und vor allem die im Munde des Friedländers völlig unmögliche Sentenz:

Denn über alles Glück geht doch der Freund etc.

zugleich mit den neun vorangehenden Versen beseitigt hat.

Die Einfügungen einzelner Verse, die der Bearbeiter selbständig vornahm, um ausgefallene Scenen zu überbrücken oder eine Verwandlung zu vermeiden, wurden schon oben im Scenarium zum gröfsten Teil angeführt. Erwähnenswert ist ferner, dafs auch W, dem Beispiel Vogels folgend, das lange Apart der Gräfin Terzky, Picc. 1391 ff., in einen Monolog verwandelt.

Besondere Beachtung verdienen die zahlreichen, durch die eigentümlichen Wiener Zensur-Verhältnisse bedingten Textänderungen. Die Zensur hatte Schillers Wallenstein schon früher in Wien mannigfache Schwierigkeiten in den Weg gelegt.[2])

Als im Jahr 1800 ein Wiener Buchhändler sich mit dem Plan trug, neben der ziemlich teuern Cottaschen Ausgabe des Wallenstein (sie kostete 2 Gulden 25 Kreuzer), eine wohlfeilere Ausgabe für 1 Gulden ins Leben zu rufen, wandte sich die Polizei-Oberdirektion in einem Gutachten vom 20. September 1800 an die Polizeihofstelle, in dem sie ernstliche Bedenken gegen dies Unternehmen und das damit bezweckte Eindringen des Wallenstein in weitere Kreise des

---

[1]) So sind u. a. in der grofsen Scene zwischen Wallenstein und Max (Tod III, 18) die folgenden Verse in W gestrichen: 2074–2079, 2081—2130, 2158, 2166–2170, 2172, 2173, 2178—2180, 2182.

[2]) Vgl. hierüber: Schillers Wallenstein und die österreichische Zensur. Von August Fournier. Neue Freie Presse 1898. No. 12261.

Volkes geltend machte und betonte, „dafs eine allgemeine Verbreitung dieses Buches die öffentliche Meinung verderben und eine Menge Irrtümer und gefährliche Sätze, welche dem Verräter Wallenstein und seinen Anhängern in den Mund gelegt werden, unter die ungebildete Klasse von Menschen bringen könne". Insbesondere schien es der Behörde gefährlich, dafs viele Sätze des Wallenstein („Österreich will keinen Frieden" u. a.) auf die „Ereignisse der gegenwärtigen Zeit", d. h. auf das namentlich durch die Schlacht von Marengo veranlafste Drängen der öffentlichen Meinung nach Frieden, gedeutet werden könnten.

Indes blieben die Vorstellungen der Polizeidirektion erfolglos. Der Verkauf des Buches blieb erlaubt, und im Jahr 1802 fafste die Direktion des Burgtheaters sogar den Entschlufs, einer Aufführung des Werkes näher zu treten. Ein für die Prager Aufführung gestrichenes und verändertes Exemplar des Gedichtes, worin u. a. der Kapuziner des Lagers in einen Klausner verwandelt worden war, wurde dem Zensor Franz K. Hägelin vorgelegt. Dieser aber war nicht der Mann, um gegen den engherzig-reaktionären Geist, der damals die gesamten Verhältnisse und insbesondere die Zensur beherrschte, anzukämpfen, und erklärte sich in einem längern Gutachten gegen die Aufführung des Wallenstein, getreu den Grundsätzen, die er in seiner denkwürdigen Instruktion vom Jahr 1795[1]) aufgestellt hatte, „dafs Stücke, welche Aufruhre, Empörungen, Konspirationen wider die Regenten oder andere rechtmäfsige Regierungen enthalten, diese Laster mögen am Ende gestraft werden oder nicht, derzeit nicht aufs Theater zu bringen seien".

Die Aufführung wurde nicht bewilligt, und Wallenstein blieb auf Jahre hinaus der Wiener Bühne fremd. Erst 1814 wurde die Aufführung des Gedichtes am Burgtheater durchgesetzt, nunmehr aber nicht, wie früher geplant, in der dreiteiligen Fassung des Originals, sondern in der die beiden letzten Teile zu einem Stück zusammenziehenden Bearbeitung

[1]) Vgl. Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. Grillparzer-Jahrbuch VII, S. 238 ff.

des Wiener Anonymus. Der Zensur aber mufsten auch hier mannigfache Zugeständnisse in Strichen und Abänderungen des Textes gemacht werden.

Die hierdurch bedingten Änderungen erstrecken sich in der Hauptsache auf zwei Kategorien; sie betreffen entweder die zahlreichen auf Kaiser, Wien, Österreich etc. bezüglichen Sätze oder aber solche Stellen, die der religiösen Zensur Anlafs zum Ärgernis gaben.

Was das erstere anbetrifft, so sind mit ängstlicher Sorgfalt sämtliche Stellen, in denen des Kaisers, des Wiener Hofes, des Hauses Österreich in einer irgendwie bedenklichen, d. h. für den Hof nicht unbedingt günstigen oder schmeichelhaften Weise Erwähnung geschieht, gestrichen oder demgemäfs abgeändert. Selbst die blofsen Worte Kaiser, Kaiserburg, Hof, kaiserliche Ordre etc. werden, wenn möglich, vermieden. Nur an solchen Stellen, die selbst dem loyalsten Gemüt keinen Grund des Anstofses geben konnten, ist die Erwähnung des Kaisers stehen geblieben. Mit welcher Ängstlichkeit hierbei verfahren wurde, mögen einige charakteristische Beispiele zeigen.

Picc. 116:

Damals erschienen Sie und Werdenberg
Vor unserm Herrn, mit Bitten in ihn stürmend
Und mit der kaiserlichen Ungnad drohend,
Wenn sich der Fürst des Jammers nicht erbarme.

Die Erwähnung „kaiserlicher Ungnad“ schien bedenklich, und an Stelle der beiden letzten Zeilen trat deshalb der Vers:

Damit er sich des Jammers doch erbarme.

Picc. 239:

Bis zu der Wache, die ihr Schilderhaus
Hat aufgerichtet vor der Kaiserburg.

Der letztere Vers erhielt die ungefährlichere Fassung:

Hat aufgerichtet hier vor dem Palaste.

Picc. 294:

Hier ist kein Kaiser mehr. Der Fürst ist Kaiser

wurde abgeändert in:

Hier ist der Fürst allein Herr und Gebieter.

In den Versen Picc. 309 ff.:

Er wird sich weigern, sag' ich Ihnen,
Der kaiserlichen Ordre zu gehorchen

wurde die drohende Unbotmäfsigkeit abgeschwächt durch die Änderung des zweiten Verses:

Der Ordre, die ich bringe, zu gehorchen.

Auch dafs das „Glück von Österreich“ sich wenden könne, schien ein respektwidriger Gedanke, und der betreffende Vers Picc. 396 wurde dahin abgeändert:

Nie wird das Glück verräterisch sich wenden.

In Questenbergs Worten, Picc. 1090:

Am Oderstrom vielleicht gewann man wieder,
Was an der Donau schimpflich ward verloren

erschien es ungehörig, dafs die kaiserliche Partei etwas „schimpflich“ verlieren könne; der Bearbeiter änderte:

Was an der Donau Ufern ward verloren.

Picc. 2422:

Es hat der Hof empfindlich ihn beleidigt

lautete in der Wiener Bearbeitung:

Er findet sich empfindlich, tief gekränkt.

Auch der berühmte

Dank vom Haus Östreich (Tod 1099)

mufste selbstverständlich fallen, und Buttler rief bitter lachend:

Dank! Spracht Ihr nicht so?

Tod 1230:

Kein Kaiser hat dem Herzen vorzuschreiben

schien eine unstatthafte Einschränkung kaiserlicher Machtvollkommenheit und wurde deshalb abgeändert in den weniger bedenklichen Weisheitsspruch:

Das Herz kennt kein geschriebenes Gesetz.

In den Worten, Tod 2177 ff.:

Pflicht, gegen wen? Wer bist du?
Wenn ich am Kaiser unrecht handle, ist's
Mein Unrecht, nicht das deinige. Gehörst
Du dir? Bist du dein eigener Gebieter,
Stehst frei da in der Welt, wie ich, dafs du
Der Thäter deiner Thaten könntest sein?
Auf mich bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser,
Mir angehören, mir gehorchen, das
Ist deine Ehre, dein Naturgesetz

wurde die peinlich berührende Beziehung auf den Kaiser beseitigt durch Umformung der Verse zu folgendem Wortlaut:

Pflicht, gegen wen? Wer bist du?
Stehst du frei, bist du dein eigner Herr?
Auf mich bist du gepflanzt, ich zog dich grofs,
Mir angehören, etc.

Da auch die Erwähnung einer in Österreich existierenden Truppengattung unstatthaft schien, wurden „Banniers verfolgende Dragoner", Tod 940, in „Banniers leicht berittne Scharen" umgewandelt. —

Was die religiöse Zensur betrifft, so ist, entsprechend den Vorschriften der Hägelinschen Instruktion, alles gestrichen und abgeändert, was nur im entferntesten religiöse Dinge betrifft, vor allem sämtliche Reminiscenzen an die Glaubensspaltung, an die evangelische Lehre u. dgl., ferner alle dem religiösen Leben entstammenden Ausdrücke, deren Aussprache auf der Bühne als anstöfsig galt.

In Picc. 1267:

Und war der Mann nur sonsten brav und tüchtig,
Ich pflegte eben nicht nach seinem Stammbaum,
Nach seinem Katechismus viel zu fragen

erregte Wallensteins religiöse Duldung Anstofs, und er mufste deshalb statt der beiden letzten Verse sagen:

Nach seiner Herkunft pflegt' ich nicht zu fragen.

Das „Pfaffenmärchen", Picc. 2320 und 2323, wurde in ein „Weibermärchen" und in ein „blofses Märchen" umgewandelt.

In der Wrangel-Scene, Tod 296, erhielten die Worte:

Er urteilt wie ein Schwed' und wie
Ein Protestant. Ihr Lutherischen fechtet
Für eure Bibel; euch ist's um die Sach';

die unverfängliche Fassung:

Er urteilt wie ein Schwed.' Ihr fechtet
Für euren Glauben und fürs Vaterland.

Tod 2297 mufste Max Piccolomini in seinem Wunsche:

Dafs jetzt
Ein Engel mir vom Himmel niederstiege

auf die Erwähnung des Himmels verzichten und dafür sagen:

O dafs ein Engel jetzt herniederstiege.

Tod 3733 wurde der Ausruf des sterbenden Kammerdieners „Jesus Maria!" in „Herrgott im Himmel!" umgeändert — sehr bezeichnend für die dominierende Stellung

der Jungfrau Maria über Gott Vater in der katholischen Kirchenlehre.[1])

Dafs Tod 2922 die Verse:

Zu spät vermifsten wir sie, eilten nach;
Ohnmächtig lag sie schon in seinen Armen

dahin abgeändert wurden:

Zu spät vermifsten wir sie, wollten nach,
Ohnmächtig brachte man sie auf ihr Zimmer

scheint ebenfalls durch die Rücksicht auf die Zensur veranlafst zu sein, nach deren moralischen Anschauungen es wohl als bedenklich galt, dafs die Prinzessin „in den Armen" des schwedischen Hauptmanns lag; eine Auffassung, die nicht befremden kann, wenn man sich erinnert, dafs es nach den Hägelinschen Instruktionen nicht zu dulden war, dafs „zwei verliebte Personen miteinander allein vom Theater abtreten".

Dafs dem Autor der Wiener Einrichtung die ältere Wallenstein-Bearbeitung von Vogel bekannt war, ist nach den mannigfachen Übereinstimmungen beider Einrichtungen in Anordnung des Stoffes und Art der Zusammenziehung mit ziemlicher Bestimmtheit anzunehmen. Durch die Wiederaufnahme einiger bedeutungsvollen, bei Vogel gestrichenen Teile des Originals hat die Wiener Bearbeitung jene ältere Einrichtung entschieden verbessert, während sie anderseits wegen der allzu willkürlichen, oft äufserst geschmacklosen, wenn auch durch die Wiener Zensurverhältnisse bis zu einem gewissen Mafs entschuldigten Art der Textbehandlung hinter der ältern Bearbeitung von Vogel beträchtlich zurücksteht.

Der Autor dieser Wiener Bearbeitung ist bis jetzt unbekannt. Seinen Namen nennt weder die Druckausgabe noch das handschriftliche Buch des Burgtheaterarchives.[2])

---

[1]) Hägelins Denkschrift von 1795 sagt: „Christliche Ausrufe, als: Jesus Maria, heiliger Anton, ihr lieben Heiligen etc. sind nicht zu gestatten". Dafs dagegen der Name Gottes an sich genannt werden durfte, ergiebt der Satz: „Es kommt öfters vor, dafs handelnde Personen sagen: Gott habe ihnen ein fühlbares Herz oder diese oder jene Neigung gegeben. Hierbei ist nur darauf zu sehen, dafs Gott nie auf eine entschiedene Art zum Urheber des Übels gemacht werde". (Vgl. Glossy a. a. O. S. 324. 325.)

[2]) Das Manuskript trägt auf dem Titelblatt allerdings den Vermerk: Für das k. k. Hoftheater C. Krüger, Regisseur. — Doch ist dies auf

Den einzigen Anhaltspunkt über die Person des Autors giebt der Theaterzettel der ersten Aufführung vom 1. April 1814, der den Vermerk trägt: Wallenstein. Ein Trauerspiel nach Friedrich von Schillers Piccolomini und Wallensteins Tod in die Kürze gezogen und für einen Abend eingerichtet von H. W . . . . r.

Meine Ermittlungen nach der Persönlichkeit dieses H. W—r sind bis jetzt völlig erfolglos geblieben[1]).

---

keinen Fall so aufzufassen, als ob in dem Schauspieler Carl Krüger (dem Burgtheaterverbande angehörig 1802—1828) der Autor der betreffenden Bearbeitung zu erkennen sei. Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, dafs Krüger als Mitglied des Burgtheaters seine Autorschaft in dem Manuskript durch die auf seinen Namen in keiner Weise passende Abkürzung verleugnet und in der Buchausgabe sich in völlige Anonymität gehüllt haben sollte, scheint jener Vermerk „Für das k. k. Hoftheater" sich überhaupt nicht auf die Autorschaft bezogen zu haben, sondern nur der gewissermafsen offizielle Vermerk des diensthuenden Regisseurs bezw. stellvertretenden Direktors gewesen zu sein, der das Stück in dieser Gestalt der Zensurbehörde zum Zweck der Bewilligung der Aufführung übergab. So tragen auch andere Burgtheatermanuskripte jener Zeit, z. B.: Die Tochter der Luft, eine mythische Tragödie in 5 Akten nach der Idee des Calderon von E. Raupach, ferner: List und Liebe, Lustspiel in 5 Aufzügen, nach Shakespeares Ende gut, alles gut frei bearbeitet von F. F. [= Fr. Förster] den Vermerk: Für das k. k. Hofburgtheater Schreyvogel, ohne dafs hier, wo die betreffenden Bearbeiter ausdrücklich vorher genannt sind, an eine Autorschaft Schreyvogels gedacht werden könnte.

[1]) Einer privatim mir mitgeteilten Vermutung Glossys, dafs sich als Autor jener Wallenstein-Bearbeitung hinter dem H. W—r des Theaterzettels der Wiener Schriftsteller und Journalist Friedrich Wähner verberge, vermag ich aus verschiedenen Gründen nicht beizustimmen. Zunächst ist Glossy zur Ermöglichung der Hypothese gezwungen, das auf den Vornamen Wähners nicht passende H. als „Herr" zu lesen, was sehr wenig wahrscheinlich ist. Ebenso wenig glaubhaft erscheint die Autorschaft Wähners nach dem wenigen, was über Leben und Wirken dieses Schriftstellers bekannt ist (vgl. über ihn Wurzbachs biographisches Lexikon, Bd. LII, S. 62 ff.; ferner Costenobles Tagebücher, die sehr viele interessante Notizen über Wähner enthalten). Friedrich Wähner wurde geboren im letzten Decennium des 18. Jahrhunderts und starb nach dem 12. Januar 1837. Nachdem er in Dessau evangelischer Prediger gewesen war, gab er später in Wien philologische Unterrichtsstunden, debütierte als Schriftsteller erstmals 1819 in dem Taschenbuch „Aglaja" mit dem Aufsatz „Cornelia, die Mutter der Gracchen" und schrieb von 1820 ab im „Morgenblatt" Kritiken über das Burgtheater, die wegen ihrer bissigen Schärfe sehr gefürchtet waren. Über sein

Die Besetzung der Hauptrollen bei der ersten Aufführung dieser Wallenstein-Bearbeitung im Jahr 1814 war die folgende: Wallenstein — Koberwein, Octavio — Krüger, Max — Korn Terzky — Heurteur, Herzogin — Mad. Lefèvre, Gräfin — Mad. Weifsenthurn, Thekla — Dem. Antonie Adamberger (Th. Körners ehemalige Braut), Illo — Reil, Isolani — Leifer, Buttler — Ochsenheimer, Questenberg — Schwarz, Wrangel — Klingmann.

In dieser Form wurde Wallenstein an der Hofburg bis zum 26. Dezember 1826 im ganzen 26 mal gespielt.[1]) Im folgenden Jahr wurde die bisherige Einrichtung alsdann verdrängt durch eine neue Bearbeitung von Joseph Schreyvogel, die am 29. September 1827 erstmals in Scene ging.

Wissen und seine geistige Bedeutung liegen anerkennende Zeugnisse vor; sein Charakter scheint unstet und zerfahren gewesen zu sein. Wähner verfafste zahlreiche Beiträge in verschiedenen Zeitschriften; eine selbständig erschienene Arbeit aus seiner Feder ist nicht bekannt. — Wähner müfste demgemäfs die Wallenstein-Bearbeitung von 1814 in einem relativ sehr jugendlichen Alter verfafst haben, zu einer Zeit, da er litterarisch noch gar nicht an die Öffentlichkeit getreten war. Es ist schwer abzusehen, was das Burgtheater veranlafst haben sollte, den Wallenstein nach der Bearbeitung eines jugendlichen homo ignotus aufzuführen, der überdies, wahrscheinlich Ausländer, erst seit ganz kurzer Zeit nach Wien gekommen war und damals in keinen nachweisbaren Beziehungen zum Theater stand.

[1]) Vgl. Wlassack, Chronik des k. k. Hofburgtheaters (Wien, Rosner 1876), S. 128 und 325.

IV.

Bearbeitung von Joseph Schreyvogel-West.

Schreyvogels Wallenstein-Einrichtung ist nicht im Druck erschienen, dagegen handschriftlich erhalten in dem Burgtheater-Manuskript No. 719 N. Der Titel lautet:

Wallenstein.
Trauerspiel in fünf Aufzügen von
F. Schiller.
Für das K. K. Hoftheater nächst der Burg
Schreyvogel.
m. p.
[von Schreyvogels Hand.]

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Ein grofser, festlich erleuchteter Saal.

Picc. IV, Auftr. 1—7.

2) Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung.

Picc. V, Auftr. 1—3.

II. Aufzug.

Ein Zimmer, zu astrologischen Arbeiten eingerichtet.

Tod I, Auftr. 1—7.

III. Aufzug.

1) Ein Zimmer.

Tod II, Auftr. 1—3.

2) Zimmer in Piccolominis Wohnung.

Tod II, Auftr. 4—7.

IV. Aufzug.

1) Saal bei der Herzogin von Friedland.
Tod III, Auftr. 1—10.

2) Ein grofser Saal beim Herzog von Friedland.
Tod III, Auftr. 13—23.

V. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.
Tod IV, Auftr. 1—6, 8.

Nach Schlufs von Auftr. 6 geht der Text, unter Ausfall von Auftr. 7, unmittelbar in die Worte über: O eilt nicht so! Erst sagt mir — (etc. Tod 2842, Auftr. 8).

2) Ein Zimmer bei der Herzogin.
Tod IV, Auftr. 9—14.

3) Ein Saal, aus dem man in eine weite Galerie gelangt.
Tod V, Auftr. 3—12.

Die Wallenstein-Einrichtung von Joseph Schreyvogel, genannt West, der von 1814 bis 1832 die Geschicke des Wiener Burgtheaters leitete, unterscheidet sich in der Anordnung des Stoffes sehr wesentlich von den bisher behandelten Bearbeitungen. Während in den letztern die Piccolomini und Wallensteins Tod ziemlich gleichmäfsig zu ihrem Recht kamen, indem die beiden ersten Akte des kombinierten Stückes in der Hauptsache dem Inhalt der Piccolomini, die drei letzten dem des Todes entsprachen, ist bei Schreyvogel das Verhältnis beider Stücke derart verändert, dafs den Piccolomini nur ein einziger Akt, dem Tod aber vier volle Akte der Bearbeitung zufallen. Im Gegensatz zu den frühern Bearbeitern giebt Schreyvogel die drei ersten Akte der Piccolomini völlig preis und verwertet statt dessen die beiden letzten, indem er das Stück mit dem in den bisherigen Zusammenziehungen gestrichenen Bankett eröffnet und darauf als zweite Scene den fünften Akt der Piccolomini folgen läfst. Dadurch erlangt der Bearbeiter den Vorteil, für Wallensteins Tod bedeutend an Raum zu gewinnen und diesem Stück vier ganze Akte schenken zu können. Diese vier Akte entsprechen ohne jede wesentliche Abweichung dem

Inhalt von Wallensteins Tod, indem nur die beiden letzten Akte des Originals in einen Akt der Bearbeitung zusammengezogen sind. Zum erstenmal finden wir in dieser Zusammenziehung den vollständigen ersten Akt des Todes verwertet, mit den in allen frühern Bearbeitungen fehlenden, einleitenden Seni-Scenen. Zum erstenmal ist ferner der dritte Akt des Todes mit dem Monolog „Du hast's erreicht, Octavio" und der Scene der Pappenheimer Kürassiere unverkürzt geblieben. Nur die beiden auch bei den heutigen Aufführungen meist gestrichenen Frauenscenen III, 11 und 12 sind getilgt. Die Verwandlung des Originals in diesem Akt ist beibehalten. Im vierten Akt des Todes fehlt nur Auftr. 7, die Scene Illos und Terzkys, im fünften Akt Auftritt 1 und 2, die Scene Buttlers mit den Hauptleuten. Die Striche im einzelnen sind keineswegs sehr bedeutend und überschreiten kaum das Mafs dessen, was bei der Aufführung von Wallensteins Tod auf der heutigen Bühne wegzubleiben pflegt.

Es fehlen demgemäfs in Schreyvogels Wallenstein: Picc. I, II, III; Tod III, 11, 12; IV, 7; V, 1, 2. Von Personen sind fortgefallen: Questenberg, Geraldin, Deveroux und Macdonald.

Mit dem Text selbst ist Schreyvogel ungleich pietätvoller und feinfühliger verfahren als sein Vorgänger, der Verfasser der Wiener Bearbeitung von 1814. Änderungen des Textes oder Zusätze aus der Feder des Bearbeiters sind, abgesehen von den durch die Zensur bedingten Varianten, fast durchweg vermieden. Nur Tod 424 haben Wallensteins Worte durch einen kleinen Zusatz zum Zweck der Überbrückung der gestrichenen Verse 419—424 (halb) folgende Fassung erhalten:

's ist wider die Natur. Die Treue, sag' ich euch,
Ist jedem Menschen wie der nächste Blutsfreund.

Tod 2607 sind Wallensteins an den Bürgermeister von Eger gerichtete Worte

Behaltet's aber bei euch

ohne ersichtlichen Grund abgeändert in:

Gedenkt des Worts, doch schweigt!

Was die Zensur betrifft, so sind für Schreyvogel die Verhältnisse im wesentlichen dieselben geblieben, wie sie es für seinen Vorgänger gewesen waren. Auch er sah sich genötigt,

alles abzuändern oder zu streichen, was für den Kaiser und den österreichischen Hof auch nur im entferntesten als nicht ganz schmeichelhaft gedeutet werden konnte, nur dafs er bei den hierdurch bedingten Veränderungen erheblich geschmackvoller und diskreter verfuhr als sein Vorgänger.

Dafs der Majestätsbrief dem Kaiser Rudolf „abgezwungen" wurde, erschien als kompromittierend für die Autorität des kaiserlichen Oberhauptes; die betreffenden Worte des Kellermeisters Picc. 2089 erhielten deshalb folgende Fassung:

Den böhm'schen Majestätsbrief zeigt sie an,
Den wir vom Kaiser Rudolf einst verlangt.

Da ferner die Behandlung, die Martinitz und Slawata im Prager Schlofs erfahren hatten, als kaiserlicher Räte wenig würdig erschien, mufsten dieselben, Picc. 2109, durch Tilgung der Worte „Des Kaisers Räte" ihre Zugehörigkeit zum Hofe verleugnen.

Tod 619 wurden Wallensteins Worte:

Es übte dieser Kaiser
Durch meinen Arm im Reiche Thaten aus

in die allgemeinere Fassung umgeändert:

Es wurden Thaten
Durch meinen Arm im Reiche ausgeübt.

Tod 2178 durfte Wallenstein anstatt:

Wenn ich am Kaiser unrecht handle

nur sagen:

Wenn ich hier unrecht handle. (etc. etc.)

In Wallensteins letzter, grofser Rede wurden die in W gestrichenen Verse 3666—3675 von Schreyvogel hergestellt, allerdings unter Wahrung der Vorsichtsmafsregel, dafs die Erwähnung des Kaisers vermieden wurde.

Statt:

Doch ich weifs es ja, warum
Du meinen Frieden wünschest mit dem Kaiser

sagte Wallenstein:

Doch ich weifs, was dich beängstigt.

Und in den Worten:

Heut magst du mich zum letztenmal entkleiden
Und dann zu deinem Kaiser übergehn

erhielt der letztere Vers die Fassung:

Und dann in deine Heimat ziehn.

Die revolutionäre Auslassung, Tod 1230:

Kein Kaiser hat dem Herzen vorzuschreiben

mufste auch Schreyvogel opfern; doch besafs er soviel Takt, den anrüchigen Vers einfach zu streichen, anstatt ihn durch eine so wenig geschmackvolle Neudichtung zu ersetzen, wie dies sein Vorgänger gethan. Im allgemeinen bewegte sich Schreyvogel, was die Rücksichten auf den Kaiser und das Haus Österreich betrifft, etwas freier als sein Vorgänger und fügte manche Stelle wieder ein, die der letztere gestrichen.

Die religiöse Zensur machte bei Schreyvogel namentlich in der Scene des Kellermeisters viele Striche notwendig. Alles, was auf den Krummstab, die Bischofsmützen, den Kelch etc. Bezug hatte, wurde natürlicherweise getilgt; der „Lutheraner", Picc. 2121, wurde in einen „Ketzer" umgewandelt. An Stelle der Kapuziner, die den Kornett, Picc. 2589, durchs Klosterpförtchen einliefsen, trat ein unbestimmtes:

Man liefs mich unbemerkt etc.

In der Wrangel-Scene wurden, wie früher, alle konfessionellen Anspielungen ausgemerzt; von dem sterbenden Kammerdiener mufste auch bei Schreyvogel an Stelle von „Jesus Maria" „Herr Gott im Himmel" angerufen werden.

Eine mildere Handhabung der Zensur machte sich an einer Stelle bemerkbar, Tod 2298, wo Max im Gegensatz zu früher den Wunsch nicht zu unterdrücken brauchte, dafs ihm ein Engel „vom Himmel" niedersteige.

Hinsichtlich der Striche im einzelnen folgt Schreyvogels Bearbeitung sehr vielfach dem Vorbilde der ältern Wiener Einrichtung, ohne dabei deren Willkürlichkeiten in der Behandlung des Textes zu adoptieren. Von dem ältern Bearbeiter übernimmt Schreyvogel die Zusammenziehung der Verse Tod 2287—2295 in folgende drei Zeilen:

Ihr Vater hat den schreienden Verrat
An uns begangen, uns in Schmach gestürzt;
Gutmachen müssen Sie, was er verbrochen.

Wallensteins Totenklage um den Freund erfährt bei Schreyvogel, der die gerechtfertigten Bedenken seines Vorgängers zu teilen schien, eine noch energischere Kürzung als in der Bearbeitung von 1814 (gestrichen: Tod 3445—3459).

Im Gegensatz dazu ist freilich der übrige Teil der Wallenstein-Rolle, und zwar gerade an solchen Stellen, wo die sentenzenreiche Breite der Diktion dringend Kürzung erheischt, von Schreyvogel sehr wenig beschnitten, weit weniger als in der frühern Einrichtung des Wiener Anonymus.

Schreyvogels Wallenstein-Einrichtung steht, wie schon oben bemerkt, in einem bewufsten Gegensatz zu den bis dahin versuchten zusammenziehenden Bearbeitungen des Gedichtes. Während die drei frühern Bearbeiter den ersten, zweiten, dritten und fünften Akt der Piccolomini, unter Opferung des für Verständnis und Zusammenhang der Handlung strenggenommen entbehrlichen Banketts, zu den beiden ersten Akten des kombinierten Stückes zusammenschweifsen, giebt Schreyvogel die drei ersten Akte der Piccolomini preis und rettet statt dessen das Gastmahl für die Aufführung.

Erblickt man das Ziel einer derartigen Zusammenziehung darin, aus den Piccolomini und Wallensteins Tod ein gemeinverständliches, alles Wesentliche in sich schliefsendes, die Gesamthandlung möglichst ökonomisch verteilendes Theaterstück zu gewinnen, so kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, dafs die Verteilung des Stoffes bei den drei frühern Bearbeitern den Vorzug verdient vor der Anordnung Schreyvogels. Im ersten, zweiten, dritten und fünften Akt der Piccolomini sind alle diejenigen Momente enthalten, die für die Exposition der Handlung und für ihr Verständnis durch einen Uneingeweihten notwendig sind, während die Vorführung des Gastmahls auf der Bühne zur Not entbehrlich ist.

Wenn Schreyvogel dessenungeachtet sich entschlofs, die ersten Akte der Piccolomini preiszugeben und statt dessen dem in gewissem Sinn episodischen vierten Akt Raum zu gönnen, so that er dies ohne Zweifel deshalb, weil er in dem Bankettakt, und zwar mit vollem Recht, einen künstlerischen Höhepunkt des ganzen Gedichtes bewunderte, den er keinen doktrinären Erwägungen opfern zu dürfen glaubte. Indem der Bearbeiter durch die Aufnahme des unvergleichlichen Bankettaktes der Aufführung des einteiligen Wallenstein eine Fülle von sinnlichem Leben und Farbenreichtum zuführte, glaubte er die Nachteile übersehen zu dürfen, die aus dieser Anordnung

für die künstlerische Ökonomie des Ganzen erwuchsen. Vor allem den einen Nachteil: dafs das Bankett an sich wenig geeignet ist, die Wallenstein-Tragödie zu eröffnen. Es versetzt mitten in die im Flufs befindliche Handlung hinein, während alle erklärenden und exponierenden Momente, für die politische Aktion sowohl wie für die im spätern Stück so breit hervortretende Liebesverwicklung, fehlen. Man denke sich einen naiven, mit der Wallenstein-Geschichte und Wallenstein-Dichtung völlig unbekannten Zuschauer, vor dessen Augen sich als einleitende Scene eines Theaterstückes der vierte Akt der Piccolomini entrollt — und man vergegenwärtige sich die Schwierigkeiten, die diesem Zuschauer eine nur oberflächliche Orientierung bereiten wird. Das von Schreyvogel kombinierte Stück war nach seiner ganzen Zusammensetzung nur für diejenigen bestimmt, bei denen die Kenntnis des Originals vorauszusetzen war; es war eine Bearbeitung für die Aristokraten der Bildung, die sich damit begnügte, die hervorragendsten Teile des Gedichtes den Kennern von Schillers Muse an einem Theaterabend vor Augen zu führen. Der Lösung der Aufgabe aber, die elf Akte des Schillerschen Werkes in ein gemeinverständliches, alles Wesentliche umfassendes und möglichst ökonomisch komponiertes Theaterstück zusammenzudrängen, waren die drei ältern Bearbeitungen wohl näher gekommen als die Einrichtung Schreyvogels.

Dafs die letztere auf die Lösung dieser Aufgabe keinen Anspruch erhob, geht auch daraus hervor, dafs Schreyvogel in Wallensteins Tod zum grofsen Teil aufserordentlich sparsam mit dem Rotstift umging, auch an solchen Stellen, wo er durch Tilgung minder wesentlicher Partien mit Leichtigkeit Raum schaffen konnte zur Aufnahme wichtigerer Teile aus den Piccolomini. So liefs er die an sich leicht entbehrlichen Frauenscenen aus dem Anfang des dritten Aktes in der Hauptsache ziemlich unverkürzt in ihrem Recht und verzichtete durch Aufnahme von Wallensteins Monolog und der Scene der Pappenheimer auf den von Vogel sowohl wie in der Wiener Bearbeitung gemachten Strich der Auftr. 11—16. Dieser Strich aber, der unter Beseitigung der Verwandlung, von Wallensteins Worten „Jetzt fecht' ich für mein Haupt und

für mein Lehen“ unmittelbar zum Erscheinen der Herzogin, Auftr. 17, überleitet, hat für die Aufführung des Stückes viele unleugbare Vorteile für sich. Es ist unbestreitbar, dafs in der Mitte des dritten Aktes von Wallensteins Tod durch die beiden Frauenscenen 11 und 12, durch die darauffolgende Verwandlung, durch Wallensteins dichterisch sehr schönen, aber rein lyrischen, für Handlung und Charakteristik entbehrlichen Monolog, ja selbst durch die bedeutsame, aber für den Fortgang der Handlung keineswegs notwendige Scene der Kürassiere, eine störende Hemmung und Verschleppung in dem lebendigen dramatischen Gang dieses Aufzugs eintritt. Wird die Handlung dagegen, wie es bei Vogel und in der Wiener Bearbeitung geschieht, von dem Schlufs des zehnten Auftritts direkt zu dem Anfang des siebzehnten übergeleitet, so erhält die dramatische Entwicklung des Aktes, allerdings unter Opferung mancher eigenartigen dichterischen Schönheiten, eine entschiedene Förderung, die der theatralischen Wirkung sicherlich zu gute kommt.

Auch durch Tilgung oder wenigstens Verkürzung der leicht entbehrlichen und schwächlichen Familienscene, Tod IV, 9, und der völlig überflüssigen beiden Auftritte Tod IV, 13 und 14, ferner durch eine energische Beschneidung des überwuchernden rhetorischen Rankenwerkes in vielen Scenen und Reden des Todes, hätte der Bearbeiter leicht mehr Raum gewinnen können für die Aufnahme bedeutender politischer Partien aus den Piccolomini.

Kann Schreyvogels Bearbeitung somit keinen Anspruch darauf erheben, gleich den ältern Bearbeitungen, ein einigermafsen ökonomisch verkürztes Gesamtbild des ganzen Wallenstein zu bieten, so bedeutet sie doch wegen der ungleich pietätvollern und geschmackvollern Behandlung des Textes im einzelnen einen beträchtlichen Fortschritt gegenüber der bis dahin auf der Wiener Hofburg heimisch gewesenen Bearbeitung.

Auch Schreyvogels Wallenstein-Einrichtung legt Zeugnis ab von dem unermüdlichen Streben dieses Dramaturgen, dem Wiener Burgtheater die Werke der Klassiker in möglichst sorgsamer und pietätvoller Fassung zuzuführen, und bildet neben der ruhmvollen Aufführung des Götz von Berlichingen

nach der Ausgabe von 1773[1]) ein dauerndes Blatt im Kranz der künstlerischen Thaten dieses bedeutenden Bühnenleiters. —

Schreyvogels Einrichtung des Wallenstein ging erstmals in Scene am 29. September 1827. Die Rolle des Wallenstein spielte damals zum erstenmal Heinrich Anschütz. Dieser Künstler erzählt in seinen Erinnerungen[2]), es sei Schreyvogel nicht gelungen, „den Questenberg durchzubringen", die Audienzscene sei „gegen den Katechismus der Zensur" gewesen; infolgedessen habe der Dramaturg die Auskunft gewählt, das Stück mit dem vierten Akt der Piccolomini zu eröffnen. Diese Angabe beruht offenbar auf einem Irrtum, da Questenberg und die Audienzscene in der Bearbeitung von 1814 beibehalten, also auf der Wiener Bühne gestattet und seit Jahren in Übung waren.[3]) Weiter schreibt Anschütz im Hinblick auf Schreyvogels Bearbeitung: „Der Eingang mit dem Bankett und die grofse Scene zwischen den Piccolomini brachte grofse Lebendigkeit in die Exposition, die Gestalten des Octavio und Max gewannen durch die Vorstellung an einem Abend an Bedeutung."

Nach Schreyvogels Einrichtung wurde das Stück im ganzen 31 mal, zuletzt am 17. Oktober 1847, gegeben. Dabei

---

[1]) Erstmals gegeben am 11. März 1830. Vgl. E. Kilian, Eine Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen von Schreyvogel (Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen II, Hamburg und Leipzig, Vofs, 1891).

[2]) Heinrich Anschütz, Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. Neue Ausgabe bei Ph. Reclam jr. S. 261.

[3]) Da die Bearbeitung von 1814 zuletzt am 26. Dezember 1826 gegeben wurde, Anschütz aber bereits seit 1821 dem Burgtheater angehörte, ist der Irrtum des letztern allerdings sehr auffallend. Dafs Questenberg bei den Aufführungen der Bearbeitung von 1814 keineswegs etwa gestrichen war, zeigt u. a. eine Stelle aus Costenobles Tagebüchern (Aus dem Burgtheater. 1818 bis 1837. Tagebuchblätter von Carl Ludwig Costenoble. 2 Bde. Wien 1889), vom 17. Oktober 1820 (Bd. I, S. 100): „Ich gab unter Todesangst den Questenberg, den ich für den erkrankten Ochsenheimer übernehmen mufste". — In den spätern Wallenstein-Aufführungen nach Schreyvogels Bearbeitung, wo Questenberg fehlte, spielte Costenoble den Gordon. In seinen Tagebüchern finden sich über einige dieser Vorstellungen sehr charakteristische Notizen, die ebenso bezeichnend sind für die Selbsterkenntnis dieses feinsinnigen Künstlers wie für die schauspielerische Qualität der betreffenden Aufführungen. So schreibt Costenoble unter dem 24. Oktober 1830 (Bd. II,

ist bemerkenswert, dafs das Stück in der ältern Bearbeitung eine relativ bedeutendere Anzahl von Aufführungen erlebt hatte als in der spätern von Schreyvogel. Während die Einrichtung des letztern in zwanzig Jahren 31 mal zur Aufführung kam, hatte die Bearbeitung von 1814 im Verlauf von nur zwölf Jahren die Zahl von 26 Aufführungen erreicht. Als ungefähre Durchschnittszahl für die auf ein Jahr kommenden Wallenstein-Aufführungen ergiebt sich somit für die ältere Bearbeitung: 2; für Schreyvogels Einrichtung: $1^1/_2$.

Eine zeitgenössische Kritik in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode“ (vom 20. und 23. Oktober 1827) schrieb über Schreyvogels Bearbeitung u. a. das Folgende[1]): „Am 29. September wurde uns der Genufs zu teil, Schillers Wallenstein in einer neuen Bearbeitung für diese Bühne zu sehen. Die Unzulänglichkeit der frühern war lange

S. 29): „Wallenstein wurde vor einem kalten Publikum sehr langsam abgelagert. Julchen [= Julie Gley] als Thekla hatte noch den meisten Applaus. Ich war heute ein ungewisser greulicher Gordon; doch dehnte ich wenigstens nicht. Die Hruschka schreit schrecklich am Schlufs mit ihrem Gift im Leib. Heurteur ist ganz unsicher als Fürst Piccolomini. Wilhelmi ist auch nicht fest im Buttler. Kurz. es war eine Jammervorstellung. Und doch wollte Schreyvogel haben, das Publikum solle lebhaft sein, und schalt auf die Freibilletmänner, die nicht Stimmung machten“. Und unter dem 3. Februar 1833 (Bd. II, S. 140): „Wallenstein. Anschütz — ist ihm auch seine Gestalt zum Wallenstein nicht günstig — hat doch sonst alle Mittel für diese Rolle. Die Tonleiter seiner Stimme ist ebenso umfang- als metallreich und wohlklingend. Er kann donnern, ohne zu beleidigen, und haucht liebevolle Töne, die jedes Herz berühren und erweichen. Wilhelmi hat als Buttler den Geist der Rolle nicht erfafst. Wilhelmi, im gemeinen Leben mit dem stattlichen Kaputrock angethan, und Wilhelmi, als Buttler in der Uniform aus der Zeit des Dreifsigjährigen Krieges ist ein und derselbe. Von Haustners Octavio läfst sich gar nichts mehr sagen. Es ist nicht möglich, diese Rolle schlechter zu geben. In seiner Befangenheit trat er von einem Fufs auf den andern und wiegte den Körper in wahrhaft komischer Weise. Mein Gordon geriet mir in den ersten zwei Scenen wider alles Erwarten besser als jemals; in den letzten Auftritten aber reihte ich mich recht würdig den lieben Kollegen an. Mein letzter Ausruf: „Gott der Barmherzigkeit!“ [Tod 3759; also nicht eigentlich Gordons „letzte“ Rede!] war so elend, dafs Gott unmöglich Barmherzigkeit für mich haben könnte, wenn er mich nach dieser Leistung richten wollte!“

[1]) Vgl. Die Wallenstein-Trilogie und die Wiener Hoftheater. Statistisches. (Im Wiener Fremdenblatt 1898, No. 282.))

und oft gefühlt worden. Das Schauspiel beginnt in der neuen, verständigen und geistreichen Bearbeitung mit der Tafelscene. [Folgt eine Inhaltsangabe der Bearbeitung.] . . . . . Leser, denen die frühere Bearbeitung noch im Gedächtnis ist, werden schon durch diese flüchtige Anzeige beurteilen können, wieviel durch diese neue Bearbeitung gewonnen wurde. Max und Thekla wurden zwar durch dieselbe etwas verkürzt, aber die Hauptsache, um die es sich handelt, des Friedländers Geist und Schicksal, tritt uns desto kräftiger entgegen, und auf diese Weise überwiegt der Gewinn den Verlust."

Die Beurteilung, die hier die Bearbeitung von 1814 im Vergleich zu der Einrichtung Schreyvogels erfährt, ist allerdings nicht ganz gerecht.[1]) Dafs Schreyvogel selbst über die Arbeit seines Vorgängers keineswegs völlig wegwerfend urteilte, ist wohl aus dem Umstand zu schliefsen, dafs er es erst dreizehn Jahre nach seinem Amtsantritt unternahm, sie durch eine neue Bearbeitung zu ersetzen.

Ob Schreyvogels Wallenstein-Bearbeitung auch den Weg auf andere Bühnen fand, vermag ich nicht anzugeben.[2]) Auf der Wiener Hofburg erhielt sich diese Fassung des Stückes

[1]) Noch weniger gerecht ist die vernichtende Kritik, die der ältern Einrichtung in einigen neuern Arbeiten zu teil wird; so u. a. in dem Feuilleton von Hugo Wittmann „Wiener Theater zur Zeit des Kongresses" (Neue Freie Presse 1898, No. 12325 ff.), wo die Bearbeitung von 1814 mit Prädikaten wie „himmelschreiend", „litterarisches Verbrechen", „Roheit" u. a. bedacht und das Verhältnis der beiden Wiener Einrichtungen, hinsichtlich ihres objektiven Wertes, zu Gunsten Schreyvogels in eine unrichtige Beleuchtung gerückt wird.

[2]) Nach einer Mitteilung von Anton E. Schönbach in dessen feinsinnigem Essay „Joseph Schreyvogel-West" (Wiener Abendpost vom 4. bis 8. März 1879, wieder abgedruckt in Schönbachs Gesammelten Aufsätzen zur neueren Litteratur, Graz 1900, S. 107—137) soll Wallenstein während der Vierzigerjahre auf dem deutschen Theater zu Prag, so oft der Wallenstein-Darsteller Rott auftrat, nach Schreyvogels Bearbeitung gegeben worden sein. Diese Nachricht, die nach Schönbachs Angabe einer mündlichen Mitteilung von Georg Schmid (†), einst Skriptor der Universitätsbibliothek in Graz, entstammt, ist jedoch mit Vorsicht aufzunehmen. Schönbach schreibt im Hinblick auf diesen angeblich Schreyvogelschen Wallenstein (a. a. O. S. 136): „Die Trilogie ward bei Schreyvogel zu zwei Stücken: Wallensteins Tod wurde belassen, das Lager jedoch mit den zwei letzten Akten der beiden Piccolomini zu einem den Abend füllenden Stück verschmolzen, die drei ersten

bis zum Jahr 1847. Erst das folgende Freiheitsjahr 1848 brachte den Wienern zum erstenmal den echten, ungekürzten Wallenstein.

An drei aufeinanderfolgenden Tagen, am 28., 29. und 30. September, gingen Wallensteins Lager (vorher wurde das einaktige Familiengemälde „Hausmütterchen“, nach dem Französischen von F. Heine gegeben!), die Piccolomini und Wallensteins Tod erstmals an der Wiener Hofburg in Scene.

---

fielen weg, und wahrscheinlich waren nur unentbehrliche Stellen daraus den Resten eingefügt worden“. Da diese überdies sehr unwahrscheinlich klingenden Angaben auf Schreyvogels Wallenstein-Bearbeitung durchaus nicht oder wenigstens nur zum kleinen Teile passen, so scheint die Nachricht von einer Aufführung der Schreyvogelschen Einrichtung in Prag auf einem Irrtum zu beruhen. Es kann sich, falls jene Angaben richtig sind, höchstens um eine teilweise Anlehnung an jene Bearbeitung gehandelt haben. Meine Nachforschung nach einem in Prag befindlichen, früher daselbst zur Aufführung gelangten Wallenstein-Buch sind erfolglos geblieben.

V.

Bearbeitung von Karl Immermann.

Immermanns Wallenstein-Einrichtung ist nicht im Druck erschienen, dagegen handschriftlich erhalten in dem Nachlafs des Dichters. Darnach wurden von Fellner in dessen Buch „Geschichte einer deutschen Musterbühne“[1]) das Scenarium und die Striche der Bearbeitung veröffentlicht. Der Titel des Stückes lautet bei Immermann: Wallensteins Tod.

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Picc. V, Auftr. 1—3.

2) Ein Zimmer, zu astrologischen Arbeiten eingerichtet.
Tod I, Auftr. 1—7.

II. Aufzug.

Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Tod II, Auftr. 4—6.

Der Akt schliefst mit Octavios Worten:

O, läge diese Stadt erst hinter mir!
So nah dem Hafen sollten wir noch scheitern? (Tod 1187.)

III. Aufzug.

Ein Zimmer.
Tod II, Auftr. 3. Tod III, Auftr. 5—10, 14—23.

Der Akt beginnt mit Illos Worten:

Ist's wahr, dafs du den Alten willst verschicken? (Tod 852 ff.)

[1]) a. a. O. S. 362 ff.

Nach Wallensteins Schlufsworten:

So weifs ich auch sein Wollen und sein Handeln (Tod 960)

tritt Neumann ein, und der Text geht in folgender Weise in Tod III, Auftr. 5 über:

Terzky. Neumann! Was ist ihm? Welches Bild des Schreckens,
Als hätt' er ein Gespenst gesehn! (Tod 1558)

mit Übertragung der Reden Terzkys auf Neumann.

Im folgenden Auftritt 6 tritt an Stelle Illos ein Offizier ein; der Anfang der Scene lautet:

Offizier. Hat dir der Neumann —
Neumann. Er weifs alles.
Offizier. Auch dafs Maradas, Esterhazy, Götz,
Colalto, Kaunitz dich verlassen? (etc. Tod 1568)

unter Wegfall der Reden der hier nicht anwesenden Frauen.

Folgt Tod III, Auftr. 7—10.

An Wallensteins Worte:

Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben (Tod 1748)

schliefst sich unmittelbar Auftr. 14, das Erscheinen Neumanns, der die Pappenheimer Kürassiere anmeldet.

IV. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.
Tod IV, Auftr. 3—6, 8.

Nach Schlufs von Auftritt 6 geht der Text unter Ausfall von Auftritt 7 unmittelbar in Tod 2842 über.

2) Ein Zimmer bei der Herzogin.
Tod IV, Auftr. 10—12.

V. Aufzug.

Ein Saal, aus dem man in eine Galerie gelangt.
Tod V, Auftr. 3—10.

Das Stück schliefst mit den Worten der Gräfin:

Es ist zu spät.
In wenig Augenblicken ist mein Schicksal
Erfüllt. (Tod 3865.)

In Immermanns Bearbeitung liegt, wie das Scenarium zeigt, eine Zusammenziehung der Piccolomini mit Wallensteins Tod im eigentlichen Sinn des Wortes nicht vor. In höherm Mafse noch als bei Schreyvogel wird hier darauf verzichtet,

dem Publikum ein Bild des dichterischen Gesamtwerkes vorzuführen. Es handelt sich hier in der That nur um eine Darbietung von Wallensteins Tod, dem als einleitende Scene der fünfte Akt der Piccolomini vorangesetzt ist.

Will man sich mit dem Gedanken einer alleinigen Vorführung von Wallensteins Tod befreunden, so ist zuzugeben, dafs das Verständnis dieses Stückes durch den ihm von Immermann gegebenen einleitenden Akkord, das Gespräch der beiden Piccolomini nach Schlufs des Banketts, für den mit der Gesamtdichtung nicht vertrauten Hörer in erheblichem Mafse gefördert wird. Die dem dritten Stück mangelnde Exposition wird durch die Aufnahme jener Scenen bis zu einem gewissen Mafs wenigstens ersetzt.

Abgesehen von dieser einen einleitenden Scene ist Immermanns Arbeit eine ausschliefsliche Einrichtung von Wallensteins Tod, die sich mit der Akteinteilung des Originals in der Hauptsache deckt, sich dagegen durch ihre Kürzungen und die Art ihrer scenischen Anordnung beträchtlich unterscheidet von der gemeinhin auf der Bühne gangbaren Fassung dieses Stückes und dadurch in mehrfacher Beziehung Interesse verdient.

Während der erste Akt des Immermannschen Stückes, abgesehen von der einleitenden Scene der beiden Piccolomini, genau dem ersten Akt des Todes entspricht, beschränkt Immermann seinen zweiten Akt, unter Preisgabe der denselben im Original einleitenden Wallenstein-Scenen (II, 1—3), auf die in Piccolominis Wohnung spielenden Auftritte. Da auch die Schlufsscene des Aktes, der Abschied Octavios von Max, gestrichen wird, besteht der ganze, bei Immermann unverhältnismäfsig kurze zweite Akt im wesentlichen nur aus den beiden Scenen Octavio — Isolani und Octavio — Buttler. Wie dieser, so hat auch der dritte Akt bei Immermann im Gegensatz zum Original nur einen einzigen Schauplatz. Er beginnt mit dem aus den weggefallenen Scenen des zweiten Aktes hierher verlegten Gespräch zwischen Wallenstein, Terzky, Illo und der folgenden Traumerzählung (II, 3) und geht sodann, unter Tilgung sämtlicher den dritten Akt des Originals einleitenden Frauenscenen (III, 1—4), unmittelbar in den fünften Auftritt des dritten Aktes über, wo die fortschreitende Hand-

lung durch das Eintreffen der verschiedenen sich überstürzenden Unglücksbotschaften in ein rasches Rollen kommt. An Wallensteins Worte „Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben" schliefst sich dann — wiederum unter Tilgung der nachfolgenden Frauenscenen, der Verwandlung und des Monologs „Du hast's erreicht, Octavio!" — der Auftritt Neumanns (III, 14) und die Scene der Pappenheimer Kürassiere.

Es kann nicht geleugnet werden, dafs der zweite und dritte Akt durch Immermanns scenische Anordnung vom dramatischen und theatralischen Standpunkt aus entschieden gewonnen haben. An den endgültigen Abschlufs Wallensteins mit den Schweden im ersten Akt schliefsen sich mit Beginn des zweiten Aktes unmittelbar die Machinationen Octavios, die mit der Gewinnung Isolanis und Buttlers den Abfall der Generale zur Folge haben und dadurch das Gegenspiel in energischer Weise weiterführen. Der Fortfall der vorangehenden Wallenstein-Scenen II, 1—3 ist für die dramatische Gesamtwirkung an dieser Stelle förderlich. Was davon unentbehrlich oder charakteristisch-bedeutsam ist, das Gespräch Wallensteins mit Terzky und Illo und die Traumerzählung, hat zu Beginn des dritten Aktes an geeigneter Stelle Verwendung gefunden. Was sonst vom zweiten Akt des Originals in Wegfall kommt, II, 1 und 2, ist für die Aufführung zu entbehren; die breitausgesponnene Scene zwischen Wallenstein und Max, worin der letztere den Abfall des Feldherrn erfährt und ihn vergeblich zur Rückkehr zum Kaiser zu bewegen sucht, ist für den Weitergang der Handlung völlig belanglos und gehört überdies durch die darin bis zum Übermafs zu Tag tretende Neigung des Dichters zu einer das Charakterbild des Friedländers verwischenden Rhetorik und zu sentenzenreicher Schönrednerei zu den schwächsten Teilen des Dramas.[1]) Desgleichen kommt im dritten Akt der Wegfall der auch hier den Fortschritt der Handlung unleidlich verschleppenden langgedehnten Frauenscenen III, 1—4 der Gesamtwirkung zu gute. In kräftigen, charakteristischen Tönen setzt der Akt

[1]) Da die Scene zwischen Wallenstein und Max getilgt ist, mufsten auch am Schlufs des Gesprächs der beiden Piccolomini (Picc. V, 3) Maxens letzte, jenen Auftritt vorbereitende Worte (Picc. 2647—2651) gestrichen werden.

mit dem aus dem zweiten Akt hierher verlegten Gespräch Wallensteins mit Terzky und Illo ein, um alsdann mit dem Übergang in III, 5 die Handlung energisch weiterzuführen und sie durch Tilgung der retardierenden und lyrisch gefärbten Auftr. 11—13 in fortwährender Spannung zu erhalten. Durch diese Änderungen hat der dritte Akt an Konzentration und Steigerung der dramatischen Spannkraft sehr erheblich gewonnen.

Indem durch diese scenische Anordnung die Nachricht von Octavios Verrat sich unmittelbar an die vorhergehende Traumerzählung anschliefst, wird überdies die tragische Ironie in Wallensteins Sternenglauben und blindem Vertrauen auf den vermeintlichen Freund in eine äufserst wirkungsvolle Beleuchtung gesetzt.[1])

Die erste Hälfte des vierten Aktes hat durch Tilgung des einleitenden Buttlerschen Monologs, des ersten Gesprächs Buttlers mit Gordon, ferner des Wiederauftritts von Terzky und Illo (IV, 7) sehr grausame Kürzungen erfahren, ohne dafs indessen das Verständnis des Zusammenhangs dadurch gelitten hat. Die folgende Scenenreihe im Zimmer der Herzogin ist, wie auch in andern Bearbeitungen, auf den Bericht des schwedischen Hauptmanns und die daran sich anreihenden Auftritte beschränkt und schliefst den Akt unter Wegfall der beiden letzten Auftritte mit Theklas Monolog. Der fünfte Akt entspricht, abgesehen von der sämtlichen kombinierenden Bearbeitungen eigenen Tilgung der Deveroux-Scene und einigen geringen Kürzungen, dem Wortlaut des Originals.

Wie in der scenischen Anordnung im grofsen, so zeigt sich auch in den textlichen Kürzungen im einzelnen Immermanns Bestreben, die politischen, realistisch-charakteristischen

[1]) Anderseits darf freilich nicht verschwiegen werden, dafs Immermann durch diese Anordnung der Scenen sich in einen Widerspruch verwickelt mit der Chronologie des Dramas. Die Vorgänge desselben spielen sich, wie oben bereits bemerkt, an vier unmittelbar aufeinanderfolgenden Tagen ab. Die Unterredung zwischen Wallenstein, Terzky und Illo (Tod II, 3), die zeitlich sehr bald auf den ersten Akt des Todes folgen mufs, fällt auf den zweiten Tag der Handlung, während die Vorgänge des dritten Aktes dem dritten Tag zufallen. Eine unmittelbare chronologische Aneinanderreihung von Tod II, 3 und Tod III ist deshalb von diesem Standpunkt aus nicht unanfechtbar.

Teile des Gedichtes möglichst zu schonen, während den mehr rhetorisch gefärbten Partien, der Liebeshandlung und den Frauenscenen eine teilweise sehr starke Beschneidung zu teil wird. „Alles Sentimentalische und Müfsige“ sollte nach Immermanns Intentionen aus dem Stück entfernt werden. Es ist bezeichnend, dafs die bedeutendste Scene des ganzen Werkes, das Gespräch zwischen Wallenstein und Wrangel, in Immermanns Einrichtung keinen einzigen Vers verloren hat; es ist weiterhin bezeichnend, dafs im Gegensatz zu den starken Kürzungen, die der vierte Akt, vor allem die breitspurigen Gordon-Scenen erlitten haben, das sonst überall und auch bei den heutigen Aufführungen fast durchweg gestrichene, sehr charakteristische Gespräch zwischen Wallenstein und dem Bürgermeister von Eger in diesem Akt erhalten blieb. Der ganze familiäre Teil des Gedichtes, die Gestalten von Max und Thekla haben durch Immermanns Einrichtung selbstverständlich gar manches eingebüfst; der politischen Tragödie und der dramatischen Gesamtwirkung sind diese Verluste zu gute gekommen.

Auch in den Kürzungen, die speziell die Reden Wallensteins erfahren mufsten, zeigt sich Immermanns Bestreben, die rhetorischen und lyrischen Partien zu Gunsten der charakteristischen zurückzudrängen.[1])

Als eine eigentümliche Schrulle erscheint es, dafs Immermann die Tragödie, unter Tilgung der drei letzten Verse, mit den Worten der Gräfin schlofs:

Es ist zu spät.
In wenig Augenblicken ist mein Schicksal
Erfüllt.

[1]) Ganz konsequent ist Immermann hierin allerdings nicht verfahren. Während der breite rhetorische Flufs der Wallensteinschen Reden im dritten Akt bedeutend eingedämmt, während das Gespräch mit Max (II. 2), wie oben bemerkt, vollkommen beseitigt ist, hat beispielsweise Wallensteins grofser Monolog im ersten Akt (Auftr. 4) und, was noch auffallender ist, die breite lyrische Totenklage um den gefallenen Freund, im Gegensatz zu den beiden Wiener Bearbeitungen, keinen einzigen Vers verloren. Es ist auffallend, dafs Immermann hier und an andern Stellen den Rotstift nicht noch energischer gebraucht hat, um dafür die prächtige realistisch-charakteristische Scene Buttlers mit Deveroux und Macdonald für die Aufführung zu retten.

Der Grund, weshalb Immermann den eigenartigen, in seiner epigrammatischen Kürze so bezeichnenden Schillerschen Schlufs beseitigte, um statt dessen die Tragödie, weit weniger passend, in die obigen Worte der Gräfin ausklingen zu lassen, ist nicht ersichtlich.

Abgesehen von den Strichen, bietet Immermanns Text eine getreue Wiedergabe des Originals, das durch keine Zuthaten und keine Änderungen verstümmelt ist. Nur an einer Stelle, Tod 2674, hat Immermann in Wallensteins Rede

Wo ist der Bote? Bringt mich zu ihm

die letztern Worte in die der Würde des Friedländers vielleicht mehr entsprechende Fassung umgeändert:

Bringt ihn zu mir.

Nach Gordons Worten, Tod 2738:

O Gott! Was sein mufs, seh' ich klar, wie ihr,
Doch anders schlägt das Herz in meiner Brust

sind in Buttlers folgender Rede bei Immermann die Worte eingefügt:

Von härterm Stoff ist meins,

wodurch ein, wenn auch keineswegs notwendiger Übergang hergestellt wird zu Buttlers Worten:

Auch dieser Illo, dieser Terzky dürfen
Nicht leben, wenn der Herzog fällt.

So bietet Immermanns Wallenstein-Bearbeitung, wenn sie gleich nicht als eine wirkliche Zusammenziehung der beiden Hauptteile und damit als ein Ersatz für das Gesamtwerk gelten kann, einen vielleicht nicht unanfechtbaren, aber auf alle Fälle sehr interessanten und mannigfach anregenden Versuch, das Werk in eine geeignete Bühnenfassung zu kleiden. Die eigenartige Einrichtung des Stückes durch Immermann verdient einen bemerkenswerten Platz in der Bühnengeschichte des Wallenstein.[1])

[1]) Man kann die vielfachen Vorzüge und die Originalität der Immermannschen Einrichtung bedingungslos anerkennen, ohne deshalb dem allzu überschwänglichen Lobeshymnus in allen seinen Teilen zuzustimmen, zu dem Fellner in seiner Beurteilung von Immermanns Bearbeitung (a. a. O. S. 367 ff.) sich hinreifsen läfst. Fellner, dessen kritische Verarbeitung der wertvollen in seinem Buch gegebenen Materialiensammlung viele Wünsche offen läfst, geht auch hier in der Verherrlichung seines Helden und dessen Ruhmesthaten zu weit, wenngleich seine Ausführungen vielfach einen richtigen

Immermanns Bearbeitung des Wallenstein, die im Februar 1834 vollendet war, wurde unter des Dichters Leitung erstmals zu Düsseldorf aufgeführt am 8. März 1835.[1])

Über diese Vorstellung besitzen wir eine sehr interessante und lebensvolle Kritik von Chr. D. Grabbe, die in den sämtlichen Werken des Dichters Aufnahme gefunden hat. Grabbe steht der Bearbeitung Immermanns mit dem Gefühl unbedingter Anerkennung gegenüber. In Berlin beginne das Stück mit seinem zweiten Akt; die Scene im astrologischen Turm, die Überredung durch die Terzky, das Gespräch mit Wrangel seien weggeschnitten; Wallenstein stehe dort auf einmal kahl da, ohne seine Sterne, und den Zuschauern werde zu Mut wie ihm selbst: „bahnlos liegt's hinter ihm" und hinter ihnen. „Bei uns hatte ein Dichter arrangiert und gefunden, was Schiller selbst erfreut hätte." Die Herüberziehung des fünften Aktes der Piccolomini an den Anfang des Todes wird als ein besonders glücklicher Griff gepriesen, da dieser Akt die Verhältnisse von Octavio, Max, Wallenstein und dem Haus Österreich in vorzüglicher Weise exponiere, insbesondere Octavios nicht unedlen Charakter, wie nirgends

---

Kern aufweisen. Sieht man von der Hyperbel ab, so wird Immermanns Wallenstein-Einrichtung im wesentlichen nicht übel gekennzeichnet durch Fellners Urteil: „Freunde der Rührung werden die Tendenz der Bearbeitung mifsbilligen, Freunde des Tragisch-Gewaltigen werden ihren kühnen Zug bewundern. Sie hat das Drama der Antike näher gerückt."

[1]) Eine interessante Notiz findet sich in einem Brief Immermanns an den Grafen von Redern in Berlin vom 21. Mai 1833 (Theaterbriefe von Karl Immermann. Herausgegeben von G. zu Putlitz. Berlin 1851. S. 8), wo es im Hinblick auf die Frage, inwieweit ein dramatisches Werk der sogenannten realen Bühne gemäfs sein müsse, heifst: „Wie war es doch sonst anders! Wie ging von der Empfänglichkeit der Bühne für alles Geistigbedeutende eine so ungeheure Wirkung über die Nation aus? Wie hat der Wallenstein gezündet, weil man ihn mit Haut und Haare gab, sobald er fertig war, obgleich denn doch wahrlich nicht gesagt werden kann, dafs diese drei weitläufigen Teile mit zahllosen Wiederholungen und Stillständen der Handlung im gewöhnlichen Sinne Theaterstücke waren." Diese Briefstelle scheint darauf hinzudeuten, dafs Immermann um jene Zeit, Mai 1833, mit dem Plan seiner verkürzenden Bearbeitung noch nicht beschäftigt war, wenngleich die Keime für deren Entstehung in der Äufserung über die „drei weitläufigen Teile mit zahllosen Wiederholungen und Stillständen der Handlung" unschwer zu erkennen sind.

anders im Stück, klar entfalte und die Tragödie weit besser einleite als die Scene im astrologischen Turm. Was die notwendigen Kürzungen betreffe, so sei dabei mit richtigem Takt verfahren. „Die Scenen der Herzogin von Friedland fielen meist aus, und warum nicht? Sie ist auch nur Skizze und wird genugsam bezeichnet, wenn sie nur anständig und duldend neben dem Helden auftritt.“ Dafs auch die Weglassung der Deveroux- und Macdonald-Scene, eines „halblustigen Einschiebsels“, von dem Kritiker gebilligt wird, mit der Begründung, dafs das Komische nicht Schillers Stärke sei und dafs das grofse Personal des Stückes eine ausreichende Besetzung der beiden Figuren nicht ermögliche, mag an dem kraftgenialischen Charakteristiker Grabbe immerhin einigermafsen befremden.

Sodann wird die zweckmäfsige Inscenierung Immermans, die anderswo „als aufserordentlich bewundert“ würde, von Grabbe anerkennend hervorgehoben, endlich in eingehender Weise der Leistungen der Darsteller gedacht, wobei Schenk als Wallenstein, Limbach als Octavio, Seeliger als Max, Jenke als Isolani, Reufsler als Buttler, Madame Limbach als Gräfin Terzky und vor allem die Lauber-Versing als Thekla rühmende Beurteilung finden. Grabbe schliefst seine Besprechung mit den Worten: „Der Abend lieferte uns ein in jeder Weise mit unermüdetem Fleifs, begeistertem Willen, tiefer Einsicht und Kraft eingeübtes und dargestelltes Kunstwerk.“

Über die erste Wiederholung der Aufführung am 10. April 1835 schrieb Grabbe den Tag darauf an Immermann: „Wallenstein ist gestern noch gediegener gegeben als das erste Mal. Ich mag zum zweitenmal nicht darüber sprechen und spüre doch, dafs ich Samen, der treiben will, in den Kopf bekam.“ (Immermann, Memorabilien.)

Die nächsten Wiederholungen fanden nach Fellners Angaben statt: am 21. August 1835 zu Elberfeld und am 20. März 1836 zu Düsseldorf. Weitern Aufführungen wurde durch das unerwartet jähe Ende von Immermanns ruhmreicher Theaterdirektion ein allzufrühes Ziel gesetzt.

VI.

Bearbeitung von Alfred von Wolzogen.

Wolzogens Bearbeitung des Wallenstein ist im Druck erschienen zu Schwerin 1869. Der Titel des Buches lautet:

Wallenstein.
Trilogie von Friedrich v. Schiller.
Als fünfaktiges Trauerspiel für die Bühne bearbeitet
von
Alfred Freiherrn v. Wolzogen.

Dem Text des Stückes geht ein neun Seiten umfassendes Vorwort voraus.

Nach einigen einleitenden Bemerkungen über die Berechtigung und Notwendigkeit im allgemeinen, klassische Werke für die Bühne zu bearbeiten, geht Wolzogen speziell auf die Frage der Bühnenaufführung des Wallenstein ein und begründet das Recht einer Zusammenziehung dieses Werkes für einen Abend in folgender Weise:

„An einem einzigen Theaterabend läfst sich die Trilogie Schillers, selbst bei bedeutenden Strichen, unmöglich aufführen, und dennoch bildet keines der drei Stücke, aus denen sie besteht, ein dramatisch selbständiges Ganzes; eines wird nur durch das andere bedingt, erklärt, zu voller Bedeutung und Wirkung erhoben. Selbst wo sich ein Publikum fände, das etwa im Enthusiasmus eines Schillerfestes zwei aufeinanderfolgende Abende dem Genufs der Trilogie von der Bühne herab zu widmen bereit sein möchte, oder das gar am Vormittag Wallensteins Lager und Die Piccolomini, am Abend Wallensteins Tod vertrüge: zu den allergröfsten Ausnahmen wird ein solch theatralisches Ereignis immer

gehören; solche Ausnahmen aber müssen selbstverständlich ohne alle nachhaltige und dauernde Wirkung bleiben, auch wenn das schönste Gelingen sie begleitet hätte.[1])

Sieht man also ein, dafs es einerseits überaus wünschenswert, ja zum Verständnis des ganzen Wallenstein durchaus notwendig ist, alle drei Stücke zusammen vorzuführen, dafs anderseits aber diese Idee an der fast absoluten Unmöglichkeit praktischer Realisierung scheitert, so ergiebt sich eben nur der eine Ausweg, den ich beschritten habe: eine vollständige Überarbeitung und Einrichtung des gesamten Werkes bei thunlichster Schonung aller seiner hervorragenden Einzelheiten."

Wolzogen erwähnt sodann die Bearbeitung Schreyvogels, die einzige der frühern zusammenziehenden Einrichtungen, deren Existenz ihm bekannt gewesen zu sein scheint, und knüpft hieran die Bemerkung, dafs die Arbeit bei völliger Fortlassung von Wallensteins Lager wesentlich erleichtert sei, indem in diesem Fall viele schöne, gern gesehene Scenen aus dem letzten Teil stehen bleiben könnten und das Personenverzeichnis sich um mindestens ein volles Dutzend vermindere. Demgegenüber hätten ihn andere Gründe bestimmt, wenigstens einen kurzen Auszug aus dem Lager beizubehalten.

Es folgt eine eingehende Motivierung der Bearbeitung, auf die in Einzelheiten weiter unten noch zurückzukommen ist.

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Vor der Stadt Pilsen in Böhmen.
Wallensteins Lager, Auftr. 2, 5, 6, 8, 9, 11.

Beginnend mit des Trompeters Worten:
Ja, es ist wieder was im Werke (V. 65).

---

[1]) Diese Ausführungen berühren etwas seltsam und veraltet in unsern Tagen, wo es wenigstens an den bessern Bühnen längst zum festen Brauch geworden ist, die Dichtung in unmittelbarem Zusammenhang, wenn möglich an zwei aufeinanderfolgenden Abenden vorzuführen und wo dann und wann wenigstens der sehr nachahmungswerte Versuch unternommen wird, das ganze Drama an einem Tag zur Darstellung zu bringen.

Auf Lager 80 folgt unmittelbar Auftr. 5, Lager 123. (Gestrichen Vers 133—175.)

Folgt Auftr. 6, mit Strich von Lager 213—330 u. a.

An Auftr. 6 schliefst sich unmittelbar die Kapuzinerpredigt, Auftr. 8.

Dann Auftr. 9. Von Lager 635 springt der Text über in Lager 684, Auftr. 11 (mit starken Kürzungen).

Die Lagerscene schliefst mit des Wachtmeisters Worten:

Des Piccolomini hohe Gnaden! (V. 1043.)

(Alle schreien „Hoch!“ Zwischenvorhang fällt. Verwandlung. Während derselben wird vom gesamten Chor hinter dem Vorhang der erste Vers des Liedes „Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!“ gesungen.)

2) Saal beim Herzog von Friedland.
Picc. II, Auftr. 1—7.

Am meisten gekürzt ist Auftr. 5 und 6, wo der Text u. a. aus Picc. 808 unmittelbar in 872, aus Picc. 928 in 958 und aus Picc. 959 in 999 überspringt.

Nach Terzkys Rede, Picc. 795, ist von dem Bearbeiter eingefügt:

(Terzky.) Die Chefs erscheinen bald hier zur Audienz.

II. Aufzug.

1) Ein Zimmer.
Picc. III, Auftr. 2—6, 8, 9.

In Auftr. 4 ist u. a. Picc. 1552—1681 gestrichen.

2) Ein grofser, festlich erleuchteter Saal.
Picc. IV, Auftr. 1, 2; 5—7. Picc. V, Auftr. 1—3.

Mit Schlufs der Bankettscene zerstreuen sich die Gäste und die Diener; die beiden Piccolomini bleiben allein zurück, und es folgt unmittelbar ohne Verwandlung Picc. V, beginnend mit Vers 2267.

Der meldende Kammerdiener zu Beginn von Auftr. 2 ist weggelassen; Octavio empfängt den eintretenden Kornett mit den Worten:

Nun — was giebt's? — Seid Ihr's? —
Ihr kommt vom Grafen Gallas? Her den Brief!

Im folgenden ist das Gespräch zwischen Octavio und dem Kornett auf einige wenige Verse zusammengedrängt und auch im Wortlaut stellenweise geändert.

Nach Maxens Schlufsworten, Picc. 2651, ist eingefügt:

Octavio (ihm nachrufend). Max! Max!

III. Aufzug.

1) Ein Zimmer, zu astrologischen Arbeiten eingerichtet.

Tod I, Auftr. 1—4. Tod II, Auftr. 1—3.

Tod I, Auftr. 3 ist auf einige wenige Verse zusammengestrichen; die Reden Illos, dessen Auftreten ganz wegfällt, sind auf Terzky übertragen.

Nach Tod 99 geht der Text in freier Überarbeitung und Ergänzung Schillerschen Wortlauts in folgender Weise weiter:

Terzky. Entschliefs dich rasch! Du kannst dem Heer vertrauen,
Das Wort der Generale hast du schriftlich.

Wallenstein. Es hat mich überrascht . . . Es kam zu schnell . . .
Ich bin es nicht gewohnt, dafs mich der Zufall
Blind waltend, finster herrschend mit sich reifse.
Verlafs mich, Terzky! Einsam will ich sein. (!)

Dann folgt der Monolog Auftr. 4, hinsichtlich der Reihenfolge der Reden in der Weise geordnet, dafs auf Tod 149 zunächst Tod 192—218, dann 159—179 als Schlufs des Auftritts folgen.

Nach Tod 179 tritt der Kammerdiener ein mit der Meldung:

Der Generalleutnant Piccolomini.

Wallenstein. Lafs ihn herein!

(Kammerdiener öffnet und geht. Octavio tritt ein.)

Wallenstein. Es ist beschlossen, Alter!
Thu', wie ich dir gesagt; ich ändre nichts.
Die Macht ist mein, und brauchen will ich sie.
Du übernimmst die span'schen Regimenter,
Die noch dem Kaiser treu ergeben sind,
Machst immer Anstalt und bist niemals fertig. (etc. Tod 669.)

Tod II, Auftr. 1—3.

2) Zimmer in Piccolominis Wohnung.

Tod II, Auftr. 6, 7.

IV. Aufzug.

Saal bei der Herzogin von Friedland.

Tod III, Auftr. 4—10, 17—23.

Der Akt beginnt mit Wallensteins Worten:

Sieh da, die Mutter mit der lieben Tochter. (Tod 1461.)

Nach Tod 1560 geht der Text, unter Wegfall von Illos Auftritt, unmittelbar in Tod 1583 über.

Auch das Erscheinen der Gräfin in Auftr. 9 fällt weg.

Nach Schlufs von Auftr. 10 folgen die 6 letzten Verse von Auftr. 13.

Mut, Freunde, Mut! Wir sind noch nicht zu Boden.
(Tod 1819—1824.)

Dann folgt, mit Ausfall der Auftritte 14—16, das Erscheinen der Herzogin, Auftr. 17.

V. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.

Tod IV, Auftr. 1—3, 5, 6, 8. Tod IV, Auftr. 9, 10, 12.

Die Scene des Bürgermeisters zu Beginn von Auftr. 3 fehlt.

Aus Tod 2742 springt der Text, unter Ausfall von Auftr. 7, unmittelbar über in Tod 2897 durch Gordons Worte:

Nicht um diese
Thut es mir leid, doch solchen Mann zu retten —
Soll Blut die Staffel euch zur Gröfse bauen?
Das Herz und nicht die Meinung ehrt den Mann. (etc. Tod 2899.)

Auf Buttlers und Gordons Abgang folgt unmittelbar ohne Verwandlung Auftr. 9, mit Weglassung Wallensteins.

Zunächst kommen im Gespräch die Herzogin und die Gräfin. Die erstere spricht die Reden Wallensteins.

Nach Tod 2925 folgt:

Gräfin. Schon richtet sie sich auf — sie kommt hierher!

(Thekla, in ganz schlichtem weifsem Gewande mit Spitzenschleier, wankt, auf Fräulein von Neubrunn gestützt, von links herein.)

Herzogin (ihr entgegen). Komm' zu dir, Thekla. Sei mein starkes Mädchen!

Sieh deiner Mutter Arme, die dich halten (etc. Tod 2929)

mit Wegfall der Reden Wallensteins oder Übertragung derselben auf die Gräfin Terzky.

Auf den Abgang des schwedischen Hauptmanns folgt unmittelbar, unter Ausfall von Auftr. 11, Theklas Monolog Auftr. 12.

2) Ein Saal, aus dem man in eine Galerie gelangt.
Tod V, Auftr. 3—12.
Beginnend mit Wallensteins Worten:
Am Himmel ist geschäftige Bewegung. (Tod 3406.)

Im Gegensatz zu den beiden zuletzt betrachteten Bearbeitungen von Schreyvogel und Immermann, die auf eine eigentliche Wiedergabe des Gesamtgedichtes verzichten und sich darauf beschränken, dem letzten Teil zwei bezw. einen Akt der Piccolomini voranzusetzen, zählt Wolzogens Einrichtung nach ihrer Tendenz zu der Kategorie der ältern Bearbeitungen von Fleischer, Vogel und der Wiener Einrichtung von 1814, als deren Ziel eine einigermafsen gleichmäfsige Verschmelzung der Piccolomini mit Wallensteins Tod zu erkennen war.

Wolzogen geht noch einen Schritt weiter als jene ältern Bearbeiter, indem er, als der einzige unter allen, auch Wallensteins Lager für das neu zu gewinnende einteilige Stück zu verwerten sucht. Das auf ungefähr ein Viertteil seines ursprünglichen Umfangs zusammengestrichene Lager (267 anstatt 1106 Verse) eröffnet bei Wolzogen als Einleitungsscene den ersten Akt des Stückes. Der Bearbeiter begründet sein Verfahren eingehend im Vorwort durch die an sich gewifs sehr richtige Erwägung, dafs das Lager einen unumgänglich notwendigen Teil der Exposition für das Gesamtdrama bilde, dafs nur der grofse kulturhistorische Hintergrund des Lagers das Verhältnis des Feldherrn zum gemeinen Mann, seine Gröfse und sein Verbrechen verständlich mache. Demgegenüber ist aber nicht zu verkennen, dafs eine Verkürzung und Verstümmlung des Lagers, wie sie Wolzogen für seine Zwecke notgedrungen vornehmen mufs, den Wunsch begreiflich macht, unter diesen Umständen lieber ganz auf das Lager zu verzichten, als dieses Juwel des ganzen Werkes in solch verblafster Gestalt auf der Bühne zu sehen. Den gegen Wolzogen anläfslich einer Breslauer Aufführung seiner Wallenstein-Be-

arbeitung erhobenen Vorwurf, dafs der hohe Reiz des herrlichen Gemäldes, der gerade in der charakteristischen Zeichnung der Einzelheiten, in der lebendigen Schilderung des Zuständlichen liege, durch die vorliegende Verkürzung des Lagers beinahe vollkommen verwischt werde, diesen Vorwurf vermag der Bearbeiter kaum mit stichhaltigen Gründen zu entkräften. Die rein doktrinäre Erwägung, dafs in dieser Einrichtung des Lagers nichts „Wesentliches“ fehle, d. h. nichts, was für das Verständnis der folgenden Handlung von Bedeutung ist, hat keine Kraft gegenüber der schweren dichterischen Einbufse, die das Lager durch diese Prokrustes-Arbeit erfahren hat.

Was das übrige Drama betrifft, so ist die Anordnung des Stoffes bei Wolzogen derart, dafs, ähnlich wie in den ältern Bearbeitungen von Vogel und der des Wiener Anonymus, die beiden ersten Akte des kombinierten Stückes dem Inhalt der Piccolomini, die drei letzten dem von Wallensteins Tod entsprechen. Während dagegen die ältern Bearbeitungen den ersten, zweiten, dritten und fünften Akt der Piccolomini verwerten, mit durchgehendem Verzicht auf den vierten, den Bankettakt, giebt Wolzogen den ersten Akt der Piccolomini preis, um statt dessen das Gastmahl für das Stück zu erhalten. Er bildet seinen ersten Akt aus dem Lager und dem zweiten Akt der Piccolomini, um sodann in seinem zweiten Akt die drei letzten Akte der Piccolomini zusammenzufassen. Zur Ersparung einer Verwandlung wird hierbei die nächtliche Unterredung der beiden Piccolomini (Picc. V) ohne Veränderung des Schauplatzes an den Bankettakt angehängt, eine Anordnung, die sowohl mit Rücksicht auf die Glaubhaftigkeit der Situation wie auf die Stimmung jenes intimen nächtlichen Gesprächs als grober Mifsgriff zu bezeichnen ist. Auch der Ausfall des ersten Aktes der Piccolomini mit der ungemein charakteristischen Vorführung der Generale ist eine empfindliche Lücke in dem Drama, die durch die vorangestellte, die Exposition nach anderer Seite hin einigermafsen ergänzende Lagerscene kaum befriedigend ausgefüllt wird.

In der Anordnung des Todes in den letzten drei Akten des kombinierten Stückes berührt sich Wolzogen in sehr vielfacher Beziehung mit den ältern Einrichtungen, vor allem

mit der Bearbeitung von Vogel. Wie dieser, so giebt auch Wolzogen mit der Wrangel-Scene und der Scene der Gräfin Terzky den gröfsten Teil des ersten Aktes von Wallensteins Tod preis und läfst auf die einleitenden Auftritte dieses Aktes, ebenso wie Vogel, ohne Verwandlung die erste Hälfte des zweiten Aktes folgen. Dagegen wird vom ersten Akt, im Gegensatz zu den ältern Bearbeitungen, die einleitende Seni-Scene und der grofse Monolog Wallensteins ziemlich unverkürzt beibehalten. In dem letztern ist dabei eine Umstellung der Reden in der Weise vorgenommen, dafs der Monolog, nicht wie im Original, in einen Zweifel, sondern in den festen Entschlufs zur verbrecherischen That ausklingt. Dadurch wird die gestrichene Wrangel-Scene und die Überredung Wallensteins durch die Terzky für den äufsern Zusammenhang der Handlung wenigstens entbehrlich. Es ist dem Bearbeiter hierbei sogar zuzugeben, dafs der Ausfall der auf schwachen Füfsen stehenden, wenn auch dialektisch an sich bewundernswert geführten Terzky-Scene kein unbedingter Schaden ist, dafs durch diesen Ausfall vielmehr, wie schon oben anläfslich der Bearbeitung Vogels hervorgehoben wurde, die Gestalt Wallensteins, der nun aus seinem eigenen Innern heraus zum letzten Entschlufs getrieben wird, dramatisch eine beträchtliche Hebung erfährt. Der Bearbeiter hat nicht unrecht, wenn er sagt, dafs durch die Entschlufslosigkeit des Helden, „der doch nur durch grofse Entschlüsse das geworden, was er war, und auch wieder nur durch einen gigantischen, wenn auch frevelnden Entschlufs unterging“, seine theatralische Wirkung bis zu einem gewissen Mafs beeinträchtigt wird.

Wie in den ältern Bearbeitungen, bilden sodann auch bei Wolzogen die Auftritte in Octavios Wohnung (mit Tilgung der Isolani-Scene) die zweite Hälfte des dritten Aktes; wie dort entspricht der vierte den auf einen Schauplatz zusammengelegten Scenen des dritten Aktes; wie bei Vogel und dem Wiener Anonymus springt der Text aus Wallensteins Worten „Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben“, mit Auslassung der Frauenscenen, des Monologs und der Scene der Kürassiere, sehr zu Gunsten der dramatischen Wirkung, unmittelbar in den Auftritt der Herzogin (III, 17) über. So

läfst sich in sämtlichen Bearbeitungen mehr oder minder das Bestreben verfolgen, das Ritardando, das bei Schiller in der Mitte des dritten Aktes eintritt, durch Vermeidung der Verwandlung und Tilgung der ihr vorangehenden und nachfolgenden Scenen zu beseitigen oder wenigstens zu verringern. In der durchgreifendsten und für die theatralische Wirkung vielleicht erfolgreichsten Weise geschieht dies durch den oben erwähnten Strich, der der Bearbeitung von Vogel, der Wiener Einrichtung von 1814 und der von Wolzogen gemeinsam ist. Behutsamer verfahren Schreyvogel und Immermann, wo die Scene der Kürassiere, bei ersterm auch Wallensteins Monolog, gerettet wird. Wolzogen bestreitet die Notwendigkeit der Scene der Pappenheimer, die überdies, „in ihrer Ausdehnung wenigstens, entschieden etwas Unwahrscheinliches, ja Unmögliches an sich habe", da die dem Dichter dabei vorschwebende „Absicht, das Verbrechen des Abfalls vom Kaiser der Seele des Helden in einschneidendster Weise vorzuführen, durch Wallensteins Gespräch mit Max, Tod II, 2, schon völlig ausreichend und mit grofsem dramatischem Effekt erreicht" sei. Der eigentliche künstlerische Zweck der Scene ist in dieser Bemerkung wohl kaum richtig erkannt, zum mindesten nicht in seinem vollen Umfang; dagegen entbehrt das, was über die Unwahrscheinlichkeit, ja Unmöglichkeit der Scene gesagt wird, nicht einer gewissen Berechtigung.

Der fünfte Akt des Wolzogenschen Stückes entspricht in der Hauptsache den beiden letzten Aufzügen des Originals, mit Ausnahme der auch hier gestrichenen Deveroux-Scene. Die stark gekürzten Scenen im Hause des Bürgermeisters von Eger werden, mit Weglassung des Bürgermeisters und des Auftritts von Terzky und Illo (IV, 7) ähnlich wie bei Vogel, mit der folgenden Thekla-Scene auf einen Schauplatz zusammengelegt. Dafs in der dem Auftritt des schwedischen Hauptmanns vorangehenden Familien-Scene, die an sich sehr leicht zu entbehren wäre, die Figur Wallensteins, der sich in der Rolle des sorgsamen Familienvaters hier unglaublich schwächlich ausnimmt, weggelassen wird, ist ein glücklicher Zug der Bearbeitung. Im folgenden werden nicht nur die beiden entbehrlichen, dem Thekla-Monolog folgenden Schlufs-

auftritte gestrichen, sondern auch, im Gegensatz zu sämtlichen übrigen Bearbeitungen, die dem Monolog vorangehende Scene, worin Thekla mit der Neubrunn den Fluchtplan berät. Ist diese Scene für das Verständnis des Zusammenhangs zur Not wohl entbehrlich, da Theklas Absichten schon aus ihren an den Hauptmann gerichteten Fragen erkannt werden können, so wird ihr Wegfall dichterisch doch schmerzlich empfunden, da Theklas heroischer Entschluſs nur durch dieses Gespräch die richtige Beleuchtung erhält und da vor allem die lyrischen Ergüsse des Monologs — ein feiner künstlerischer Zug des Gedichtes — nur nach dem vorangegangenen, mehr realistisch gefärbten Gespräch mit der Neubrunn zur richtigen Wirkung kommen. Man lese den Monolog unmittelbar hinter dem Abgang des schwedischen Hauptmanns, und man wird alsbald das Fehlen der vom Dichter mit weisem künstlerischem Verstand an diese Stelle gesetzten vermittelnden Akkorde empfinden.

So fehlen auch im folgenden die die Stimmung vorbereitenden Töne, wenn die letzte groſse Scene des Stückes, anstatt mit der Verabschiedung des schwedischen Hauptmanns und dem einleitenden Gespräche zwischen Wallenstein und der Terzky, unmittelbar, wie es bei Wolzogen geschieht, mit Wallensteins Worten „Am Himmel ist geschäftige Bewegung“ eröffnet wird.

Von gröſsern Scenen der Piccolomini und des Todes sind bei Wolzogen demgemäſs in Wegfall gekommen: Picc. I. Akt; Gespräch zwischen Illo und Terzky, Picc. II, 1; die Scenen zwischen Illo, Terzky, Buttler beim Bankett, Picc. IV, 3, 4; der gröſste Teil der Kellermeister-Scene, Picc. IV, 5; Wrangel- und Gräfin Terzky-Scene, Tod I, 5—7; Isolani-Scene, Tod II, 4, 5; die Frauenscenen, Tod III, 1—3 und 11, 12; Wallensteins Monolog und die Kürassier-Scene, Tod III, 13—16; Bürgermeister-Scene und Auftritt von Terzky und Illo, Tod IV, (3) und 7; Neubrunn-Scenen, Tod IV, 11, 13, 14; Scene Buttlers mit den Hauptleuten, Tod V, 1, 2.

Von Personen sind der Adjutant, Wrangel, Geraldin, die Kürassiere, der Bürgermeister und Rosenberg weggefallen.

In der Einleitung zu seiner Bearbeitung hebt Wolzogen u. a. hervor, daſs der gegen Schillers Dichtung vielfach er-

hobene und gerechtfertigte Vorwurf, „dafs Wallenstein für den verschlossenen, tiefsinnigen Charakter, den ihm die Geschichte verleiht, und den selbst Schiller zu zeichnen bestrebt ist, viel zu viel spricht und doziert“, ihn veranlafst habe, an Wallensteins Reden tüchtig zu streichen. Die Tendenz, den reichen rhetorischen Schmuck des Werkes nach dieser Seite zu beschneiden, ist bei einer zusammenziehenden Bearbeitung gewifs zu billigen, wenn dies den charakteristischen Teilen des Gedichts zu gute kommt. Es ist die Frage, ob der Bearbeiter in dieser Beziehung nicht noch mehr hätte thun können: noch immer ist von den rhetorischen, in das Lehrhafte und Lyrische sich verlierenden Auslassungen Wallensteins (so in der Max-Scene, Tod II, 2 u. a.), desgleichen auch von den Scenen der Liebeshandlung und den Familienscenen sehr vieles stehen geblieben, was im Interesse der Ökonomie des Ganzen zu entbehren wäre, wenn dafür so bedeutende Bestandteile des politischen Gedichts, wie die Wrangel-Scene, die Isolani-Scene u. a. zu ihrem Recht kämen. In dieser Beziehung steht Wolzogens Einrichtung gegen Schreyvogels und namentlich gegen Immermanns Bearbeitung mehrfach zurück.

Auch hinsichtlich eines andern Punktes verdienen die obengenannten ältern Bearbeitungen den Vorzug vor der jüngern Einrichtung. Wolzogen kann sich, abgesehen von einigen recht wenig geschmackvollen kleinen Zusätzen, die leicht zu vermeiden waren (vgl. oben das Scenarium), auch sonst nicht enthalten, an dem Wortlaut des Originals des öftern mit kleinen Änderungen herumzuflicken. Da ihn, wie er im Vorwort sagt, „die vielen Sechsfüfsler und unrichtigen Jamben“ auch bei Schiller „in seinem rhythmischen Gefühl“ stören, bemüht er sich ängstlich, an allen solchen Stellen die schulmeisterliche Feile anzusetzen, die Sechsfüfsler zu kürzen und die Vierfüfsler zu verlängern, ohne Empfindung für den eigenartigen Reiz, der gerade in solchen rhythmischen Freiheiten und Unebenheiten zu liegen pflegt.

So verändert Wolzogen beispielsweise Picc. 693:

Verhöhnung höchster, kaiserlicher Befehle

in

Verhöhnung höchster, kaiserlicher Ordres.

Picc. 926:

Das geziemt sich,
Eh man das Äufserste beschliefst

in

Das geziemt sich,
Bevor man sich zum Äufsersten entschliefst.

Tod 864:

Nicht trauen, da ich's stets gethan? Was ist geschehn

in:

Nicht trau'n? Ich that es stets. Was ist geschehn?

Der sterbende Kammerdiener mufs auch bei Wolzogen noch statt „Jesus Maria!“: „Erbarmen!“ rufen.

Es bedarf keines Wortes darüber, dafs alle diese und manche andere ebenso unnötige wie wenig geschmackvolle textliche Redaktionen, so belanglos sie an sich sein mögen, mit unserm Pietätsgefühl gegen das klassische Dichterwort nicht wohl zu vereinen sind.

Wolzogens Einrichtung des Wallenstein wurde zum erstenmal aufgeführt unter der Intendanz des Bearbeiters am Hoftheater zu Schwerin am 11. November 1868 und erlebte bis zum 12. März 1875 im ganzen sieben Aufführungen. Weiterhin fand diese Fassung des Stückes am Stadttheater zu Breslau Eingang und wurde hier vom 4. bis 31. Juli 1869 im ganzen fünfmal aufgeführt.

Auch der Wolzogenschen Einrichtung, dem letzten meines Wissens gemachten Versuch, die ganze Wallenstein-Dichtung in ein verkürztes einteiliges Theaterstück zusammenzuziehen, ist es nicht geglückt, und zwar noch weniger als mancher der ältern Bearbeitungen, die aufserordentlichen Schwierigkeiten dieses Beginnens erfolgreich zu überwinden und zu einem einigermafsen befriedigenden Resultat zu gelangen. Soviel Belehrendes, Anregendes und Interessantes alle diese Versuche bieten mögen, so sicher steht es fest, dafs eine derartige gewaltsame Verkürzung des Gedichtes, die etwa 7600 Verse auf das übliche Durchschnitts-Theatermafs von 2000 Versen und einigen mehr zusammenpreſst, nach der Natur der Sache Opfer erheischen mufs, deren Gröfse in keinem Verhältnis steht zu dem errungenen Gewinn.

Die Thatsache anderseits, dafs allen Versuchen, die Theaterwirkung des Wallenstein auf einen Abend zu konzentrieren, ein richtiges Empfinden zu Grunde liegt, und das Unbefriedigende, was erfahrungsgemäfs unsern zweiteiligen Aufführungen des Gedichtes anhaftet, selbst wenn sie, wie an den bessern Bühnen üblich, an zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Abenden stattfinden, sollte unsere Theater dazu anleiten, häufiger als es bisher geschah, den allzuselten unternommenen Versuch zu wagen: die gesamte Wallenstein-Dichtung an einem Tag, und zwar in unmittelbarer Folge, aufzuführen.

Zu diesem Zweck beseitige man die von Schiller nur aus praktischen Gründen vorgenommene Teilung des Gedichtes in drei verschieden benannte Stücke und gliedere statt dessen das Ganze, entsprechend den ursprünglichen Intentionen des Dichters, in fünf Akte und ein Vorspiel.[1]) Der Beginn der Vorstellung wäre, wie der der Bayreuther Festspiele, auf vier Uhr nachmittags anzusetzen. An zwei Stellen, etwa nach dem Vorspiel und dem zweiten Akt der Tragödie, hätte eine je halbstündige Unterbrechung des Spieles stattzufinden.

Alle gewaltsamen und sinnentstellenden Verkürzungen, wie sie in den einteiligen Bearbeitungen zum grofsen Teil zu Tage treten, wären selbstverständlich zu vermeiden, im einzelnen dagegen zahlreiche Striche vorzunehmen, im grofsen und ganzen entsprechend dem üblichen Bühnenbrauch, vermehrt durch einige energische Kürzungen, wie sie sich aus dem beherzigenswerten Vorbild der Immermannschen Bearbeitung ergeben und wie sie für die theatralische Gesamtwirkung des Werkes von unleugbarem Gewinn sind.

Auf diese Weise wäre es möglich, das gesamte Drama als ein einheitliches Ganzes in dem Zeitraum von vier bis bald nach zehn Uhr abzuspielen, ohne dafs — mit Hilfe zweier Pausen von mäfsiger Länge — eine allzugrofse Übermüdung des Hörers zu befürchten wäre.

Die Vorführung eines einteiligen Wallenstein in diesem Sinn wäre jedenfalls als segensreicher Fortschritt zu begrüfsen,

---

[1]) Dem Vorspiel entspräche: Wallensteins Lager, dem ersten Akt der Tragödie: Picc. I und II, dem zweiten Akt: Picc. III, IV und V, dem dritten Akt: Tod I, dem vierten: Tod II und III, dem fünften: Tod IV und V.

gegenüber der Zersplitterung, in der Wallenstein notgedrungen über unsere Bühnen zu schreiten pflegt. Diese Art der Vorführung würde in dem gleichmäfsigen, schablonenhaften Gang des gewöhnlichen Theaterbetriebs allerdings Ausnahmeverhältnisse bedingen, ungewöhnliche Anforderungen an die Leistungsfähigkeit des betreffenden Kunstkörpers und ungewöhnliche Anforderungen an die geistige Anspannung des Theaterpublikums stellen.

Angesichts eines nationalen Werkes wie Wallenstein sollten die Opfer, die ein solches Unternehmen erfordert, nicht gescheut werden. Lieber verzichte das Theater darauf, den Wallenstein als ständiges Repertoirestück im laufenden Spielplan mitzuführen, und beschränke sich darauf, das Drama nur seltener als besondere Festfeier, dann aber mit dem Aufwand aller Kräfte zur Darstellung zu bringen, an einem Tag und in unmittelbarer Folge, in der oben angedeuteten Weise — gleichsam als periodisch wiederkehrendes Bühnenfestspiel des deutschen Volkes, zu Ehren seines grofsen Dichters.

Anhang.

Die französische Wallenstein-Bearbeitung von Benjamin Constant.

Das gedruckte Buch des Constantschen Wallenstein erschien im Jahr 1809 zu Genf unter dem Titel:

Wallstein,
Tragédie en cinq actes et en vers,
précédée
de quelques réflexions sur le théatre allemand
et suivie
de notes historiques,
par
Benjamin Constant de Rebecque.

Dieser französische „Wallstein" verdient insofern an dieser Stelle Erwähnung, als auch er, gleich den oben behandelten deutschen Bearbeitungen, den Stoff des Schillerschen Gedichtes zu einem für einen Theaterabend bestimmten Theaterstück zusammenzieht.[1]) Als eine Bearbeitung oder gar Übersetzung des Schillerschen Wallenstein kann das französische Stück freilich nicht wohl gelten. Es handelt sich vielmehr um eine völlig freie Umdichtung des deutschen Dramas, bezw.

[1]) Ein zweiter französischer Wallenstein wird in Wurzbachs Schillerbuch, marg. 1492 erwähnt, unter dem Titel: Liadières, P. Charles, Walstein, tragédie en 5 actes. Paris 1829. 8°. — In den Besitz dieses Buches zu gelangen, ist mir leider nicht geglückt. Eine Besprechung des im Jahr 1828, wie es scheint, in Paris aufgeführten Stückes findet sich in der Zeitschrift: Le Progresseur, Recueil de Philosophie. Politique. Sciences, Littérature et Beaux-Arts, Commerce et Industrie. Tome I, Paris 1828, S. 179—181. Es scheint sich darnach in diesem Stück nur um eine freie Anlehnung an Schiller zu handeln.

um eine selbständige Arbeit des französischen Verfassers, die sich nur hinsichtlich des Stoffes, dessen Gruppierung und Gestaltung im allgemeinen, gewisser Teile der Komposition, einer Reihe von Scenen, charakteristischer Züge und dichterischer Einzelheiten in freier Weise an das Vorbild Schillers anlehnt. Es ist in der That kaum zu beanstanden, dafs der Name des deutschen Dichters auf dem Titelblatt des französischen Buches völlig verschwiegen wird.

Als freie Umdichtung des Schillerschen Wallenstein im Sinn der klassischen französischen tragédie ist das Stück Constants in mehr als einer Beziehung sehr merkwürdig.[1])

Die Kennzeichen der deutschen realistisch-charakterisierenden politischen Tragödie sind von dem französischen Dichter bis zur Unkenntlichkeit verwischt, die vielverzweigte Aktion des farbensatten deutschen Charakterstückes ist in den steifen Regelnzwang der auf feierlichem Kothurn einherschreitenden tragédie eingepreſst. Die charakteristischen, frei sich bewegenden Blankverse des deutschen Dramas sind in die Fesseln des gereimten Alexandriners eingezwängt.

Schon äufserlich durfte natürlicherweise die Majestät des Gesetzes von der Einheit des Ortes und der Zeit nicht verletzt werden. Sämtliche fünf Akte des französischen „Wallstein“ spielen sich ohne Ortsveränderung in „Égra“ (Eger) ab, in einem Zimmer des von Wallenstein daselbst bewohnten Palastes. „L'action se passe le 25 février 1634, dans la 18ème année de la guerre de 30 ans.“ Wallensteins Lager ist natürlich weggeblieben, die etwa 35 redenden Personen der beiden übrigen Teile sind auf deren 12 reduziert. Octavio Piccolomini ist ein „Comte de Gallas“ geworden, sein Sohn Max ist in „Alfred“ umgetauft. Major Geraldin ist in die Rolle des Kaiserlichen Kriegsrats Questenberg aufgerückt, Gustav Wrangel hat sich in einen gewissen „Harald“ verwandelt. Die Rolle des fehlenden Gordon übernimmt zu einem kleinen Teil Isolani, der seine ganze charakteristische Physiognomie hier verloren hat. Von Frauenrollen sind nur Thekla und deren Ehrendame „Élise de Neubronn“ geblieben. Die

[1]) Vgl. hierüber auch den Aufsatz von Ludwig Hevesi: Hundert Jahre Wallensteins Lager. im Wiener Fremdenblatt 1889. No. 281.

Gestalten der Herzogin und der Gräfin Terzky fehlen; die erstere ist bereits vor Beginn des Stückes gestorben und hat vor ihrem Ende dem Bund zwischen Alfred und Thekla ihren Segen erteilt.

Gallas (Octavio) wurde gegenüber Schiller in eine wesentlich idealere Sphäre gehoben; er kämpft mit Gewissensbissen und ist an Wallensteins Ermordung völlig unschuldig; am Schlufs des Stückes überbringt er einen Generalpardon des Kaisers für Wallenstein und dessen sämtliche Anhänger. Die Aufgabe, Buttler auf die Seite des Kaisers herüberzuziehen, fällt in dem französischen Stück nicht Gallas (Octavio), sondern dem kaiserlichen Abgesandten Geraldin (Questenberg) zu. Buttler verspricht, dem Kaiser zu dienen, wenn man seinen Händen das Schicksal des Friedländers anvertraut, im andern Falle droht er, dem Herzog treu zu bleiben.

Der erste Akt des französischen Stückes entspricht in der Hauptsache dem Inhalt der Piccolomini, insofern er die politische Exposition des Ganzen zu geben sucht. Im übrigen hat er mit den Piccolomini so gut wie gar nichts gemein, ist völlig frei gedichtet und lehnt sich nur in einigen wenigen Einzelheiten an Schiller an. Etwas mehr nähert sich das Stück dem Original in den folgenden vier Akten, die sich im wesentlichen mit dem Inhalt von Wallensteins Tod decken. Doch sind es auch hier nur einzelne Scenen, wo von einem eigentlichen Anschlufs an Schiller gesprochen werden kann; so die Traumerzählung, Tod II, 3, die im Anfang des zweiten Aktes verwertet ist, so in einigen Punkten wenigstens die Scene zwischen Wallenstein und Harald (Wrangel), die übrigens im Gegensatz zu Schiller zu keinem Abschlufs zwischen jenem und den Schweden führt, so die grofse Scene Wallensteins mit Alfred (Max), Tod III, 18, und Maxens Abschied von Wallenstein und Thekla, Tod III, 23, die den vierten Akt des französischen Dramas beschliefst; so endlich der Bericht des schwedischen Hauptmanns und Theklas Entschlufs zur Flucht, Tod IV, 10, 11, Scenen, die im fünften Akt Verwendung finden. Alles übrige ist von dem französischen Autor mehr oder weniger frei gedichtet, unter Benutzung einiger weniger Einzelheiten aus dem deutschen Original.

Beschlossen wird das französische Stück sehr bezeichnender Weise durch Thekla, die, an der Ausführung ihres Fluchtplans infolge der Umzinglung des Palastes verhindert, durch Isolani, der in ausführlicher Erzählung Wallensteins Ermordung berichtet, über das Schicksal des Vaters unterrichtet wird. Sie bittet den durch den Tod des Sohnes tief erschütterten Gallas (Octavio), sich der unglücklichen Freunde ihres Vaters anzunehmen und schliefst das Stück mit den Worten:

Je vais d'un Dieu sévère appaiser le courroux,
Et pleurer pour Alfred, sur mon père et sur vous.

Dieser seltsamen französischen Umdichtung des Schillerschen Wallenstein geht eine längere litterarhistorische Einleitung des Verfassers voraus, die sich durch eine sehr geistvolle, relativ unbefangene Beurteilung deutscher Dichtung und durch zahlreiche feine und interessante Bemerkungen über die charakteristischen Unterschiede des deutschen und französischen Dramas auszeichnet. Constant de Rebecque zeigt ein offenes Auge für die Vorzüge, welche die deutsche realistisch-individualisierende Kunst vor dem typisierenden Pathos des klassischen französischen Dramas voraus hat, ohne sich zu verhehlen, dafs er die realistisch-charakteristischen Züge des deutschen Dramas nicht verwerten kann, ohne den strengen Einheitsstil der französischen tragédie zu zerstören. Die tiefgehenden Unterschiede des deutschen und französischen Theaters nötigten ihn zu einer völlig freien Umarbeitung, die, wie er selbst hervorhebt, keineswegs eine Übersetzung sei, und in der er keine einzige Scene des deutschen Originals ganz und voll erhalten habe. Besonderes Interesse verdienen u. a. die Ausführungen über die verschiedene Auffassung der Liebe in deutscher und französischer Kunst, eine Verschiedenheit, die den französischen Bearbeiter veranlassen mufste, den überschwänglich-ätherischen Charakter von Theklas Liebe auf eine dem französischen Verständnis mehr entsprechende sinnlichere und natürlichere Grundlage herabzudrücken.

In einem Punkt irrt Constant, indem er, dem vielverbreiteten Mifsverständnis folgend, die zufällige Dreiteilung des Wallenstein mit der trilogischen Dichtung der Griechen in Verbindung bringt und das deutsche Drama in direkte

Parallele setzt zu der Prometheus-Trilogie und der Orestie des Aeschylos. Bei der Übertragung des Wallenstein auf die französische Bühne habe man auf den ersten Teil, das Lager, von vornherein verzichten müssen; hinsichtlich der beiden übrigen Teile, von denen der eine nur die Exposition ohne Lösung, der andere nur die Lösung ohne Exposition biete, habe sich die Notwendigkeit ergeben, beide Stücke in ein einziges zusammenzuziehen.

Ein näheres Eingehen auf Constants in vieler Beziehung sehr interessante und anregende réflexions, desgleichen auf die Einzelheiten des französischen Stückes, verbietet sich an dieser Stelle, da der Gegenstand in keiner weitern Beziehung steht zu dem Thema dieser Schrift.

Benjamin Constant de Rebecque, der berühmte französische Politiker, Redner und Schriftsteller, der Freund und langjährige Begleiter der Frau von Staël in Deutschland, war geboren zu Lausanne am 23. Oktober 1767 und starb zu Paris am 8. Dezember 1830.[1])

Goethe, der Constant übrigens in hohem Grade schätzte und dem „vorzüglichen Manne“ in den Tag- und Jahresheften Worte wärmster Anerkennung spendete, schickte unter dem 22. Februar 1809 an Charlotte Schiller die folgenden auf Constants Wallenstein bezüglichen Verse[2]):

Der du des Lobs dich billig freuen solltest,
O! guter Constant, bleibe still!
Der Deutsche dankt dir nicht; er weifs wohl was er will,
Der Franke weifs nicht was du wolltest.

---

[1]) Vgl. über Constant u. a. die gehaltvolle Einleitung von Joseph Ettlinger zu seiner kürzlich erschienenen Übertragung des Constantschen Romans Adolphe (Bibliothek der Gesamtlitteratur, No. 1197—1199. Halle, O. Hendel).

[2]) Vgl. Biedermann, Goethe-Forschungen, Bd. I (Frankfurt 1879), S. 3 und 4.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XIX.

Friedrich Hebbels Epigramme.

Von

Dr. Bernhard Patzak.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1902.

Friedrich Hebbels Epigramme.

Von

Dr. Bernhard Patzak.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1902.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Vorwort.

In fast allen biographischen und litterarisch-kritischen Schriften über Friedrich Hebbel wurde bisher vorzugsweise sein dramatisches Schaffen berücksichtigt und gewürdigt. Dagegen hat man seiner kaum minder bedeutsamen Lyrik, die er selbst zeitlebens für das Beste seines Geistes erklärte, noch nicht die gebührende Beachtung geschenkt. Wenn man von den Streiflichtern absieht, die Emil Kuh in seiner immer noch unerreichten Hebbelbiographie[1]) auf die Lyrik des Dithmarsischen Dichters warf, so mufs zugegeben werden, dafs man in der Wesenserfassung dieser gedankenschweren Poesie noch keinen Schritt weiter gekommen ist.

Es war daher meine ursprüngliche Absicht, deren Ausführung ich später zu verwirklichen hoffe, das Werden und Wachsen und die Eigenart der Hebbelschen Lyrik zum Gegenstand einer litterarhistorischen Untersuchung zu machen. Allein nach eingehender Beschäftigung mit dem sehr umfangreichen Stoffgebiet erschien es mir ratsam, auf die philologisch-historische und psychologisch-ästhetische Erforschung und Darstellung eines Sonderteiles der Hebbelschen Lyrik, seiner Epigrammendichtung, mich zu beschränken. Meine Richtschnur war hierbei jener Hebbelsche Satz[2]): „Erkenntnis und Empfindung gehen immer Hand in Hand".

[1]) Friedrich Hebbel, eine Biographie. Wien 1877. 2 Bände. Vgl. ferner E. Kuh, Friedrich Hebbel, eine Charakteristik. Wien 1854.

[2]) Fr. Hebbels Tagebücher. Mit einem Vorwort herausgegeben von Felix Bamberg. Berlin 1897. Bd. I, S. 78. Bei ferneren Citaten aus den Tagebüchern bediene ich mich der Abkürzungen Tgb. I; Tgb. II, bei Citaten aus dem ebenfalls von Bamberg veröffentlichten „Briefwechsel Friedrich Hebbels"

Im ersten Teile meiner Abhandlung bemühte ich mich also, Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Hebbelschen Epigramme zu liefern. Mein Bestreben war dabei darauf gerichtet, den Schleier von jenem geheimnisvollen Reiche, in dem sich der dichterische Schöpfungsvorgang vollzieht, etwas zu lüften und die Art des Denkprozesses zu kennzeichnen, der dem künstlerischen Gestalten des Hebbelschen Genius entweder vorausging oder doch auf das innigste mit ihm verknüpft war. Vielleicht sind bei diesem Versuch in den nicht zahlreichen Fällen Irrtümer mit untergelaufen, wo ich aus Mangel an reicherem Quellenmaterial mich genötigt sah, zu Vermutungen meine Zuflucht zu nehmen. Einige Male waren auch bei besonders wichtigen Epigrammen, die in Bezug auf ihre Entstehung sowohl wie auf ihre Eigenart eine eingehende Betrachtung erforderten, Wiederholungen wohl unvermeidlich. In zweiter Hinsicht versuchte ich, aus all den mannigfachen Einzelzügen, augenscheinlichen und versteckten, ein Gesamtbild von der Eigenart der Hebbelschen Epigramme zu entwerfen.

So glaube ich im ganzen und grofsen wenigstens einigermafsen jener dem Dichter vorschwebenden idealen Kritik mich genähert zu haben, von der er sagt: „Diese hätte die Aufgabe, die Grundidee eines Werkes aus seinen gesamten Einzelheiten wirklich zu entwickeln, sie nicht blofs, wie bisher von allen (wenn sie nicht etwa tadelten) geschah, auszusprechen. Ich glaube, auf diesem Wege würde die Wissenschaft der Kunst, die Ästhetik, sehr viel gewinnen können; denn in dem Sinne, wie ich es meine, von den Einzelheiten ausgehen, heifst die Schöpfung des Werkes aus seinen innersten Embryonen anschaulich machen. Schwer, doch nicht unmöglich".

Herrn Professor Dr. Max Koch verdanke ich die Anregung zu einem eingehenden Studium der Hebbelschen Lyrik und lebhafte und wertvolle wissenschaftliche Förderung meiner Arbeit.

---

setze ich Br. I oder Br. II. Von Hebbel selbst besorgt, erschienen drei Gedichtsammlungen: „Gedichte" (Hamburg 1842), „Neue Gedichte" (Leipzig 1848), „Gesamtausgabe" (Stuttgart 1857). Die erste Sammlung kommt für den vorliegenden Zweck nicht in Betracht, weil sie keine Epigramme enthält. Ich citiere Sg. II, Sg. III und bezeichne den Gedichtband der von E. Kuh und A. Glaser in Hamburg (1866—68) herausgegebenen „Sämtlichen Werke" als Sg. IV.

Bei der Drucklegung derselben und Durchsicht der Korrekturen stand mir Herr Professor Dr. Franz Muncker mit fachmännischem Rate zur Seite. Ferner bin ich dem bekannten Hebbelforscher, Herrn Professor Dr. R. M. Werner in Lemberg, für gütige Auskünfte, ebenso der Verwaltung des Grofsherzoglichen Goethe- und Schillerarchivs zu Weimar und denen der Königlichen und Universitätsbibliothek und der Stadtbibliothek in Breslau zu Dank verpflichtet.

Breslau, im März 1902.

Dr. Bernhard Patzak.

Inhalt.

Seite

I. Zur Entstehungsgeschichte der Hebbelschen Epigramme 1

II. Die Eigenart der Hebbelschen Epigramme 58

I.

Zur Entstehungsgeschichte der Hebbelschen Epigramme.

Ungleich schwieriger als die Aufgabe, eine Entstehungsgeschichte der rein lyrischen und epischen Gedichte Hebbels zu schreiben, ist der Versuch, den Werdeprozefs seiner Epigramme zur Anschauung und Darstellung zu bringen. Über die Geburtstage der „Gedichte“ geben nämlich zwei von Hebbel sorgfältig geführte Listen Aufschlufs. Über die Entstehung der Epigramme dagegen unterrichten den Litterarhistoriker nur einige allgemein gehaltene Briefstellen und die wenigen Worte: „Die Epigramme entstanden fast alle ohne Ausnahme in Rom und Neapel.“ Wer jedoch auf Grund einer eingehenden Kenntnis der Epigramme die Tagebücher und Briefe Hebbels sorgfältig studiert, wird erstaunt sein, in ihnen in aphoristischer Form oft geradezu dieselben oder doch ganz ähnliche Gedanken und Einfälle auftauchen zu sehen, wie sie in den Epigrammen metrisch gefafst vorliegen. Anfangs glaubt man allerdings in ein planlos hingeworfenes Gewirr der mannigfachsten Äufserungen eines reichen Dichtergeistes zu schauen. Bald aber lösen sich vor dem prüfenden Blicke leitende Motive aus dem Chaos, die den Denker Hebbel jahrelang beschäftigten, und die sich daher wie rote Einschlagfäden durch das Gedankengewebe der Tagebücher fortspinnen. Je länger man sie in dieser Richtung durchforscht, desto mehr findet man Hebbels Bemerkung bestätigt, dafs jene Gedankengänge für seinen Geist Marksteine waren, „um sich auf gewisse Wege, die er einmal gegangen ist, wieder zu besinnen und sie dann ganz auszugehen“. In vielen Fällen genügten dem

Dichter, wie er sagt, wenige „Wörter und Bleifederstriche“ im Tagebuche, um ihm nach Jahren wieder lebhaft ins Gedächtnis zurückzurufen, was er ehedem meinte. Diese „Halbgedanken“ und „Bilder“, bei deren Niederschrift Hebbel unendlich mehr sich dachte, als er dem Papier anvertraute, kommen uns denn bei unserem Versuche zu Hilfe, einen Einblick in sein epigrammatisches Schaffen zu gewinnen. In ihnen erkennen wir die Keime, aus denen die Blüten und Früchte der Hebbelschen Epigrammendichtung sich bildeten.[1]) Man könnte diesen Gestaltungsvorgang am treffendsten mit der Krystallisation der Minerale vergleichen. Doch wie diese nicht immer sich regelrecht zu vollziehen pflegt, so sind auch jene Aphorismen bis zur epigrammatischen Abklärung den langwierigsten und mannigfaltigsten Umwandlungen unterworfen gewesen. Zuweilen wurden sie erweitert oder vereinfacht. Bald erhielten sie durch eine neue, eigenartige Wendung eine ganz andere, manchmal geradezu gegenteilige Bedeutung wie zuvor. Oft wurden sie auf ganz andere Personen oder Gegenstände übertragen, als von denen sie ursprünglich ausgesagt wurden. Es ging Hebbel mit den Epigrammen ganz ähnlich wie mit dem Gedichte „Magdtum No. 2“, dessen Entstehung er am 11. Januar 1844 folgendermafsen schildert[2]): „Die Idee ist seit Jahren (seit ich No. 1 machte) vor mir geflohen, wie ein Sommerfaden, den der Wind entführt; heute Abend im Café delle belle arti liefs sie sich plötzlich packen, und es ist denn auch zum Lohn für das lange Harren etwas Rechtes geworden. Mir doppelt erfreulich, erstlich, weil ich nun eine innere Last los bin, die mich doch von Zeit zu Zeit immer wieder zu plagen anfing, und dann, weil ich hoffe, dafs diese Schwalbe mir einmal wieder einen Frühling verkündet.“

In das geheimnisvolle Quellen und Sprudeln dieses reichen Dichtergeistes, der, wenn ihm die gebietende Stunde schlug, oft nicht imstande war, die Masse der sein Inneres wie eine Springflut durchwogenden Gedanken und Anschauungen

[1]) Vgl. Rich. Maria Werner, Lyrik und Lyriker (Hamburg und Leipzig 1890. S. 177) und Rich. M. Meyer, Die deutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts (Berlin 1900, S. 285).

[2]) Tgb. II. 119.

festzuhalten,[1]) in diesen rätselhaften Schöpfungsprozefs des dichterischen Genius möge die Zurückführung der Epigramme auf jene Aphorismen und jene merkwürdigen, oft jahrelang fortgesponnenen Gedankengänge einen lehrreichen Einblick verstatten. Natürlich mufs hierbei darauf verzichtet werden, Hebbels sämtliche Epigramme mit Tagebuch- und Briefstellen zu belegen: das wäre die Aufgabe einer erläuternden Ausgabe der Epigramme.

Unter den wenigen Dichtern, deren Werke dem Wesselburener Maurerssohne in seinem elenden Schreiberdasein beim Kirchspielvogte Mohr zugänglich waren, mufs auch Lessing sich befunden haben; denn die aus jener Zeit stammenden Jugendepigramme Hebbels verraten unverkennbar den Einflufs Lessingscher Sinngedichte. Allerdings stehen sie zu ihnen nur in einer rein äufserlichen Beziehung. Hebbel übernimmt im Gegensatze zu Lessing, der Einfälle älterer Epigrammatisten für seinen Zweck einfach ummodelt, von seinem Vorbild nur die äufsere Form, in die er ureigensten Gedankengehalt gieſst. Es ist dies die Gattung des gereimten Epigramms, wie sie Hebbel neben dem elegischen Versmafse fast sein ganzes Leben lang pflegte. Neben der metrischen Form fordern die Überschriften mehrerer in den Jahren 1831/2 im „Dithmarser und Eiderstedter Boten“ veröffentlichten „Flocken“ und „Einfälle“ zu einem Vergleich mit den Lessingschen Sinngedichten auf und setzen Hebbels Bekanntschaft mit ihnen voraus. Man greife z. B. die Epigramme „An Scribax“, „Der grofse Stax“ u. s. w. heraus und vergleiche diese Überschriften mit Titeln Lessingscher Sinngedichte wie „Thrax und Stax“, „Der kranke Stax“ u. s. w. Dafs auch manche der Hebbelschen Jugendepigramme in äufserst glücklicher Weise der von Lessing aufgestellten Epigrammentheorie entsprechen und den echt epigrammatischen Ton der witzigen Zuspitzung treffen, zeigen die von R. M. Werner aus dem Nachlafs Hebbels mitgeteilten Epigramme[2]) wie „Schlufs eines Diebes“, „Rosas Schönheit“ und „An Scribax“. Die ersten Proben aus der Hebbelschen

[1]) Br. I. 53 (München 12. V. 37).

[2]) Vgl. Die Zukunft. Jahrgang VII, 1898, No. 8. S. 326 ff.

Jugendepigrammatik brachte die Ausgabe von Johannes Krumm.[1]) Ferner hat A. Neumann[2]) in seiner Abhandlung „Aus Friedrich Hebbels Werdezeit“ in dem „Bruchstück einer Hebbel-Bibliographie“ mit Hilfe Werners eine chronologische Liste der Jugendepigramme aufgestellt, wie sie in dem Wesselburener Wochenblättchen „Königlich privilegierter Dithmarser und Eiderstedter Bote“ erschienen sind. Danach enthält der dreifsigste Jahrgang (1831, 10. Reise, 10. März) unter dem Titel „Flocken“ 13 und unter der Rubrik „Einfälle“ 15 Epigramme. Der einunddreifsigste Jahrgang dieser Zeitung (1832, 33. Reise, 16. August) brachte unter der Überschrift „Neue Flocken“ 4 Epigramme. Ein vollständiges Bild von Hebbels Jugendepigrammatik dürften wir trotz dieser Mitteilungen freilich erst in der von R. M. Werner 1901 begonnenen kritischen Gesamtausgabe der Hebbelschen Werke (Berlin, B. Behrs Verlag) erhalten.

Neben Lessing ist vor allem die Einwirkung Schillers auf Hebbels dichterisches Schaffen deutlich erkennbar. Auch durch sein eigenes Geständnis vom 5. Januar 1836 wird sie bestätigt.[3]) Er giebt jedoch darin diesen Einfluſs nur in Bezug auf die dichterischen Versuche seiner Jugendzeit zu, wo er dem Philosophen Schiller „manchen Zweifel, dem Ästhetiker manche Schönheitsregel abgelauscht“ hatte. In vorgerückteren Jahren dagegen wendete er sich immer mehr von Schiller ab, weil er — so drückte er sich mit einem gehörigen Maſs von Selbstüberhebung aus — strengere Anforderungen an sich stellte, als „Seitenstücke zum Ideal und das Leben und zu andern Treibhauspflanzen, die es bei gekünstelter Farbe doch nie zu Geruch und Geschmack bringen, zu liefern.“

Unter Schillerschem Einfluſs scheinen mir besonders diejenigen Jugendepigramme entstanden zu sein, in denen Hebbel sich der Form des Distichons bedient, während ihn Lessing

---

[1]) Hebbels sämtliche Werke. Mit einer biographischen Einleitung von Ad. Stern. VII. Bd. Gedichte. — Gesamtausgabe vom Jahre 1857. Hamburg Hoffmann & Campe. S. 193—201 „Aus den Tagebüchern“.

[2]) Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des königlichen Realgymnasiums in Zittau. Ostern 1899. Progr. No. 587.

[3]) Tgb. I. 19. 20.

zu gereimten Sinngedichten anregte. Epigramme im elegischen Versmafse sind z. B.: „An den Menschen“,[1]) „Freude“,[2]) „Edles im Staube“,[3]) „Freundschaft und Liebe“.[4]) Das zuletzt erwähnte Gedicht hat Hebbel in einem Briefe vom 14. Februar 1832 an seinen Jugendfreund Hedde mit folgender Bemerkung[5]) mitgeteilt: „Was sagst du zu nachstehenden beiden Versen, die ich neulich geschrieben habe:

Freundschaft und Liebe.

Freundschaft und Liebe erzeugen das Glück des menschlichen Lebens,
Wie zwei Lippen den Kufs, welcher die Seelen entzückt.“

Durch Vermittelung der Schriftstellerin Amalia Schoppe, geb. Weise, deren Teilnahme Hebbel durch seine Mitarbeit an der von ihr herausgegebenen Zeitschrift „Neue Pariser Modeblätter[6]) erweckt hatte, war er im Frühling des Jahres 1835 nach Hamburg gekommen. Der Gesichtskreis in Wesselburen war für seinen überreifen, ungestüm vorwärts strebenden Geist schon zu eng begrenzt gewesen, und das erniedrigende Dienstverhältnis zum Kirchspielvogte Mohr hatte drückend genug auf ihm gelastet. Das spricht sich deutlich in folgendem im Jahre 1831 gedichteten Epigramm „Blick auf die Welt“[7]) aus:

„Durch ein Vexierglas erscheinen verzerrt die Dinge dir alle:
Also ein düsteres Herz sieht eine düstere Welt.“

In Hamburg jedoch verbesserte sich seine Lage im Grunde genommen nicht wesentlich. Er litt unsäglich unter

[1]) Dithmarser und Eiderstedter Bote, 30. Jahrgang 1831. (10. Reise, 10. März.) Flocken von C. F. Hebbel, No. 5.

[2]) Ebenda No. 11.

[3]) Siehe bei Krumm.

[4]) 31. Jahrgang 1832 des genannten Wochenblattes. Neue Flocken No. 4. Diese Stücke stehen auch in der Hebbelausgabe von Ad. Stern, Band VIII, S. 97, 99, 104. Aufserdem finden sich in dieser Sammlung noch folgende Epigramme im elegischen Mafse: „Der Kranz“ S. 97, „Heinrich von Züpthen“ S. 97, „Blick auf die Welt“ S. 99, „Dem Sprachkenner M.“ S. 99, „Wandlung“ S. 100.

[5]) Br. I. 9.

[6]) Hebbel arbeitete an folgenden Jahrgängen dieses Blattes mit: VI. Jahrgang 1832 (15 Beiträge), VII. Jahrgang 1833 (15 Beiträge), IX. Jahrgang 1835 (6 Beiträge).

[7]) Vgl. auch Hebbels Werke, hrsg. von Dr. K. Zeifs, Bd. I, S. 20. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut.

der beschämenden Abhängigkeit von seinen hochmütigen Gönnern, dessen Gnadenbrot er essen mufste.

In geistiger Beziehung aber vollzog sich in der freien Hansastadt in seinem Innern eine Umwandlung. Immer mehr suchte er sich vom Einflusse der erwähnten Vorbilder frei zu machen.[1]) Goethes Eigenart zog ihn in ihren Bannkreis, von dessen Werken ihm nur wenig zu Gesicht gekommen war, und von dem er geglaubt hatte,[2]) „dafs zwischen ihm und Schiller ein Verhältnis, wie etwa zwischen Mahomed und Christus, bestehe."

Bisher hatte er die Reflexion für das Höchste in der Poesie angesehen. Erst Ludwig Uhland führte ihn „in die Tiefen einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur hinein".[2]) Das Bestreben, es dem bewunderten und hochverehrten Meister im Dichten von Liedern und Balladen gleich zu thun, liefs jedenfalls seine frühere Neigung zur Epigrammendichtung vorderhand zurück treten. Doch fuhr er fort, seine eigenartigen, Leben und Kunst umfassenden und ergründenden Gedanken in aphoristischer Form in sein Tagebuch einzutragen. Viele von ihnen und manche Abschnitzel aus seinen Dramen boten ihm dann später in Rom und Neapel reichen Stoff zur epigrammatischen Umformung.[3])

Zwei solcher Tagebuchnotizen, die eine über Luther als Orthodoxen[4]) vom 1. Juli 1835, die andere über Luthers Verdienst vom 1. August desselben Jahres,[5]) namentlich die letzte, scheinen widerzuklingen aus dem Epigramm „Orthodoxe Protestanten"[6]):

„Für die mutige That, dem Papst die Krone zu rauben,
Setzen sie Luthern zum Dank eine gleiche aufs Haupt."

---

[1]) Vgl. Tgb. I. 21 (5. I. 36) und 131 (5. XII. 38).

[2]) Tgb. I. 20.

[3]) Vgl. Hebbels sämtliche Werke, hrsg. von R. M. Werner, Bd. I, S. 412 ad Bethulien.

[4]) Tgb. I. 8.

[5]) Tgb. I. 15.

[6]) Gedichte 1848 (II.), 157.

In Heidelberg (Ostern 1836 bis 11. September 1836) sind ihm die aphoristischen Bekenntnisse bereits Bedürfnis und Gewohnheit geworden. Neben solchen Einfällen tauchen auch wieder einige Epigramme in der von Hebbel mit Vorliebe gepflegten gereimten Form auf.[1])

Unterm 1. Juli 1836 lesen wir folgenden Satz[2]): „Jede Nation findet einen Genius, der in ihrem Kostüm die ganze Menschheit repräsentiert, die deutsche Goethen.“ Diesen Gedanken überträgt Hebbel später auf Shakespeare, von dem er sagt[3]): „Man sollte so wenig von dem Engländer Shakespeare sprechen, als man von dem Juden Christus spricht.“ Aus einer augenscheinlichen Verschmelzung dieser beiden Aussprüche entstand das Epigramm „Shakespeare“[4]):

„Shakespeare war kein Britte, wie Jesus Christus kein Jude;
So wie jegliches Volk einen vertretenden Geist
In dem gröfsten Poeten, den es erzeugte, gefunden,
Fand ihn die Menschheit in ihm, darum war er nur Mensch.“

Ebenfalls vom 1. Juli 1836 stammt die Äufserung[5]): „Schwerer als dankbar zu sein, ist es, die Ansprüche auf Dank nicht zu übertreiben.“ Dieser Satz regt später den Dichter an zum Epigramm „Die Dankbarkeit“[6]):

„Wärest du wirklich die schwerste der Tugenden, wie man versichert?
Eine schwerere noch giebt es: des Danks nicht zu viel
Für die Wohlthat zu fordern, die ja der eigene Dank ist,
Den man abträgt an Gott, dafs er so reich uns beschenkt.“

Am gleichen Tage hält er auch eine Jugenderinnerung[7]) fest, die den Anfang des Epigramms „Traum und Poesie“[8]) bildet: „Jener siebenmal wiederholte Traum, von Gott ge-

[1]) Tgb. I. 23, „Neues Recht“ (4. VI. 36); 24, „Reue“ (1. VII. 36), 26, drei Epigramme ohne Überschrift (18. VII. 36).

[2]) Tgb. I. 25.

[3]) Tgb. II. 140 (Rom 21. II. 45).

[4]) Sg. II. 151.

[5]) Tgb. I. 25; vgl. auch S. 260/61.

[6]) Sg. II. 189.

[7]) Tgb. I. 25; vgl. ferner S. 92 (24. III. 38), S. 107/8 (29. VII. und 6. VIII. 38), S. 113 (13. XI. 38), S. 119 (23. XI. 38), S. 122/23 (26. XI. 38). S. 125/26 (27. XI. 38), S. 137 (2. II. 39) „Das 16. Jahrhundert lag neben mir im Bette“, II. 16 (15. XI. 43), Zeile 20/21 gleich Vers 7 und 8 im Gedicht. Vgl. ferner: Hebbels Skizze „Meine Kindheit, Kapitel 7“.

[8]) Sg. II. 175.

schaukelt zu werden. Wie ich, abends im Bett liegend, Gott zu sehen glaubte.“ Die bewufsten Verse lauten:

„Träume seltsamer Art besuchten einst mir die Seele:
Als ein zitterndes Kind ward ich geschaukelt von Gott . . .“

In München, wo Hebbel vom 29. September 1836 bis zum 11. April 1839 weilte, wirkten auf ihn besonders Jean Pauls Geist und Humor sprühende Werke, denen er schon in Heidelberg näher getreten war.[1]) Gerade die vielen in Richters Schriften verstreuten Aphorismen und Sentenzen bestärkten Hebbel in seiner Neigung, allerlei, was aufser und in ihm vorging, mit scharfem Auge zu beobachten und seine witzigen und sentenziösen Einfälle hierüber im Tagebuche, in Briefen und Prosaarbeiten festzuhalten.[2]) Einige Gedanken jener Zeit brachte er auch in die gereimte Form von Sprüchen und Gnomen.[3]) Bei einem Besuch der Münchner Glyptothek hatte Hebbel das Gefühl, das „ein Schnitter hat, wenn er das Ährenfeld betritt. Jede Bildsäule ein verschlossenes eigentümliches Leben, das sich mir entsiegeln soll: Aufgabe ohne Grenzen“. An diesen Eindruck, über den er am 5. September 1836 im Tagebuch berichtet,[4]) erinnert er sich jedenfalls am 6. November 1843, wo er die Worte niederschreibt[5]): „Eine Jupiter-Herme: nur so aus dem Chaos aufgetaucht, und die Welt zittert schon.“ Bei der epigrammatischen Verarbeitung[6]) dieser beiden Sätze nennt er das der Bildsäule innewohnende Leben ein Chaos, das einen unendlichen Kampf führt, von sich selbst sich zu befrein. Das ist allerdings, wie oben bemerkt, eine „Aufgabe ohne Grenzen“. — Sehr lehrreich dafür, wie Hebbel sich durch frühere Tagebuchnotizen zum spitzfindigen Weiterdenken anregen liefs, ist eine Bemerkung vom 18. Oktober 1836, worin

[1]) Vgl. Tgb. I. 23 (4. VI. 36), S. 34 (19. X. 36), S. 86 (7. III. 38), S. 119 (23. XI. 38) und Br. I. 30 (29. XI. 36), S. 32 (18. XII. 36), S. 33 und 34 (19. XII. 36); vgl. Blätter für litt. Unterhaltung, II. Bd. S. 905: „Hebbel und Jean Paul“.

[2]) Br. I. 57.

[3]) Tgb. I. 34, 83, 102, 103, 135, 150, 151, 153, 154.

[4]) Tgb. I. 31/32.

[5]) Tgb. II. 16.

[6]) Sg. II. 197.

er den Unterschied zwischen einem Autor und einem Weinbauer feststellt.[1]) Diesen findet er darin, dafs der erstere schon dadurch berauscht wird, wenn „andere sich in seine Gedichte etc. berauschen", wogegen der Weinbauer „nüchtern bleibt, wenn andere seine Produkte trinken". Mit dem alle Fesseln sprengenden Feuergeist des Weines, so spinnt Hebbel diese Gedanken weiter, ist das Gedicht des vom Weine berauschten Dichters zu vergleichen, das wiederum den Hörer zur Begeisterung hinreifst. Dieser möge, so fügt er hinzu,

„nicht eher ernüchtern,
Bis er Reben gepflanzt, dafs sich schliefse der Kreis."

So entstand das Epigramm „Geschlossener Kreis."[2])

Äufserst anziehend ist es auch, zu verfolgen, aus welcher Gedankenreihe das Epigramm „Bilderpoesie"[3]) hervorging. Von einer Gegenüberstellung Friedrich Rückerts und Jean Pauls, mit der Hebbel am 19. Oktober 1836 sich beschäftigte, müssen wir ausgehen. Sie lautet[4]): „Bei Rückert ist Formlosigkeit. Wenn auch bei Jean Paul Formlosigkeit ist, so ist's ein Ozean, der über alle Grenzen hinausschwellt und die Unendlichkeit repräsentiert; geringere Geister aber sind wie ein Bach, der nur durch seine Ufer schön wird. (Nicht ganz in Bezug auf F. Rückert gesagt.)" Die schönen Ufer also schmücken, mit anderen Worten gesagt, den Bach, indem sie sich in seiner Flut spiegeln. Dieser Gedanke erfährt schon in dem Briefe an seinen Studienfreund Emil Rousseau vom 30. Dezember 1836[5]) eine bedeutungsvollere Fortbildung und Vertiefung. Hebbel will nämlich Rousseau von seiner übertriebenen Begeisterung für Rückert heilen und das Wesen der wahren und der falschen Lyrik erklären: „Leben ist Verharren im Angemessenen. Ein Teil des Lebens ist Ufer (Gott und Natur), ein anderer (Mensch und Menschheit) ist Strom. Wo und wie spiegeln sie sich, tränken und durchdringen sie sich gegenseitig? Dies scheint mir die grofse Frage von Anbeginn, die dem Dichter der Genius vorlegt."

[1]) Tgb. I. 33.
[2]) Sg. II. 128.
[3]) Sg. III. 413; vgl. auch R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, S. 178.
[4]) Tgb. I. 34.
[5]) S. 41/42.

„Diese (Rückertschen) Gedichte", so lautet die Entscheidung Hebbels, „werden auf die deutsche Litteratur einen unheilvollen Einfluſs ausüben und vielleicht eine Lohensteinsche Periode zurückführen. Nichts ist gefährlicher als Mittelmäſsigkeit, die auf einiges trotzen kann". Am 19. Oktober erklärt der Dichter ausdrücklich,[1]) es sei gefährlich, in Bildern zu denken, aber es sei nicht immer zu vermeiden; denn oft seien Bild und Gedanke identisch, besonders in Bezug auf die höchsten Dinge. Ebenfalls eine sehr scharfe Abfertigung erfährt die Poesie Anastasius Grüns am 24. März 1838 mit den Worten[2]): „Die Poesie des Ausdrucks findet weit mehr Bewunderer als die Poesie der Idee. Dies erklärt mir die Erfolge, die z. B. Grün gefunden hat. Und doch ist sie nichts." Bei seinem zweiten Aufenthalt in Hamburg lernt nun Hebbel am 3. April 1839 Gutzkow kennen; sie sprechen unter anderem über Freiligrath und Grün. Der Dichter berichtet darüber[3]): „Er sagte mir, dafs er mit meinen Ansichten über Lyrik übereinstimme, dafs Freiligrath und Grün in seinen Augen gespreizte Talente seien" u. s. w. Nach diesem Gespräch erinnert sich wohl Hebbel seiner schon lange fest begründeten Ansicht über eine solche Art von Dichtern, und er schreibt noch an demselben Tage, frühere seiner Gedanken benützend, folgende Sätze ins Tagebuch[4]) nieder: „Die Poesie sei Bild, aber sie krame nicht mit Bildern! Man setzt einen Spiegel nicht aus Spiegeln zusammen." Hiermit stimmt das Epigramm „Bilderpoesie" vollkommen überein:

„Setzt ihr aus Spiegeln den Spiegel zusammen? Warum denn aus Bildern
Eure Gedichte? An sich ist ein Gedicht ja ein Bild!"

Unterm 14. Dezember 1836, in einem Briefe an Elise Lensing steht ein Gedanke,[5]) der im Epigramm „Warnung"[6]) dichterisch gestaltet wurde:

„Fürchte die schlechteste Fliege, sie kann den edelsten Wein dir
Doch verderben, sie fällt eben hinein und ersäuft!"

---

[1]) S. 72 und 78.
[2]) Tgb. I. 92.
[3]) S. 158.
[4]) S. 159.
[5]) Br. I. 31, Zeile 38—40.
[6]) Sg. II. 164.

Im Sinngedicht „Zwölf Jahre später“,[1]) das Hebbel den früher entstandenen, einen unbefriedigten Zustand scharf und spitz aussprechenden Epigrammen „An die Götter“[2]) und „Conditio sine qua non“[3]) im neuen Manuskript hinzufügt,[4]) findet ein Gedanke Verwendung, den er schon am 13. April 1837 festhielt[5]): „Wie ein Mensch mehr Glück, als er verdient, ertragen kann, begreif' ich nicht; dies mufs der armseligste aller Zustände sein.“ Da das Epigramm „Zwölf Jahre später“ im Jahre 1856 entstanden ist, so müssen die beiden andern erwähnten Gedichte zwölf Jahre früher, also im Jahre 1844 gedichtet worden sein. Mit dem Epigramm „An die Götter“ dürfte denn auch jene Tagebuchstelle[6]) vom 4. Juli 1844 eine gewisse Beziehung haben, wo Hebbel in einem Wechselgespräch die Plage, die allzu enge Stiefel bereiten, mit der Not vergleicht, die ihn bedrückt. So lange ihn die Stiefel drücken, werde er an Gott denken, meint sein Unterredner, worauf der Dichter entgegnet, dann werde er ja geradezu in die Frömmigkeit hineinschreiten.

Es möge auch gleich in diesem Zusammenhange der Gedankengang aufgedeckt werden, dessen Endergebnis das Epigramm „Conditio sine qua non“[7]) darstellt:

„Götter, ich fordre nicht viel, ich will die Muschel bewohnen,
Aber ich kann es nur dann, wenn sie der Ozean rollt.“

Am 16. September schreibt Hebbel in Paris[8]): „Was bin ich für ein Mensch! Die stille friedliche Muschel, in der ich die Brandung nur von ferne höre, ist mir zu eng und das Meer mit seinem gewaltigen Wogenschlag ist mir zu weit.“ An dieses Bild erinnert sich der Dichter, als er am 15. Dezember 1843 an Oehlenschläger schreibt.[9]) Er nennt da Paris ein

[1]) Sg. III. 438.
[2]) Sg. II. 198.
[3]) Sg. II. 169.
[4]) Vgl. Tgb. II. 440 (31. XII. 56).
[5]) Vgl. Tgb. I. 58.
[6]) Tgb. II. 103. Ähnliche Gedanken in Tgb. I. 207 (2. IV. 40), S. 254 (31. XII. 41), S. 255 (1. I. 42), S. 304 (23. I. 42).
[7]) Sg. II. 169.
[8]) Vgl. Br. I. 165.
[9]) Br. I. 244; vgl. Werners Nachlese zu Hebbels Briefen. An Charlotte Rousseau, Wien, 11. April 1846; ferner: Tgb. II. 2, Zeile 9 und 10.

grofses „Lebensmeer“, in das „eine frische lebenslustige Natur (und die mufs jeder wahre Dichter haben) mit Wonne hinab taucht“. Wichtig für die Entstehung des genannten Epigramms ist auch der Brief an Elise Lensing aus Rom vom 14. Oktober 1844, worin er Rom und Paris miteinander vergleicht.[1]) Paris erscheint ihm dabei wie ein Ozean, in dem man mitschwimmen kann, Rom dagegen als das Bett eines Ozeans, worin man untersuchen mufs, „wie andere vor Jahrtausenden geschwommen haben“. Bei der Gestaltung des bewufsten Epigramms jedoch taucht aus diesem Gewebe verwandter Gedanken im Geist des Dichters wieder jener Ausspruch vom 16. September 1843 auf, und Hebbel spricht nun unmittelbar den Wunsch aus, die Muschel bewohnen zu dürfen, „wenn sie der Ozean rollt.“

Am 13. April 1837 zeichnet er die Bemerkung[2]) auf, einem Manne wie Napoleon, dem nichts aufser der Selbstsucht bleibt, solle man keine Selbstsucht vorwerfen. Am 14. Juli 1837 rühmt[3]) er Napoleons Klugheit und stellt dazu die Dummheit seiner Widersacher in Gegensatz. Die Weiterführung dieses Gedankens[4]) finden wir unterm 2. Dezember 1840, wo es heifst: „Diejenigen, die sagen: Napoleon war klug genug, andere zu nutzen, könnten ebensogut sagen: Shakespeare wufste die vorhandenen Wörter der Sprache klug genug zu mischen, so dafs ein Macbeth entstand.“ Aus dieser Gedankenreihe ist dann das Epigramm „Napoleon“[5]) hervorgegangen:

„Nennt doch den Korsen nicht grofs! Er wufste den Menschen zu brauchen,
Wies jedwedem den Platz, der ihm eignete, an,
Knüpfte, was ringsum geschah, mit klugem Geiste zusammen,
Nutzte es listig und hieb endlich darein mit dem Schwert.
Freilich, was rühmt ihr Shakespeare! Er reihte Buchstab an Buchstab,
Setzte am richtigen Ort Komma, Kolon und Punkt;
Mischte das Alphabet, wie andre, nur etwas geschickter,
Bis ein Macbeth, ein Lear und ein Hamlet entstand.“

---

[1]) Br. I. 350.
[2]) Tgb. I. 58.
[3]) S. 72.
[4]) S. 231.
[5]) Sg. II. 124.

Im Epigramm „Heroen-Schicksal“ [1]) heifst es, dafs jedem Heros ein winziger Affe zur Seite stünde, „der den Kranz sich erschnappt, welchen jener verdient“. Angeregt wurde Hebbel zu diesem Distichon jedenfalls durch eine bittere Bemerkung aus dem an seine ehemalige Gönnerin Amalia Schoppe gerichteten Briefe [2]) vom 25. Mai 1837. Dort beklagt er, dafs „das Talent und das hermaphroditisch ekelhafte Zwitterding“, das „Affengenie“, „hie und da ein einzelnes Zweiglein mit einer dürftigen Frucht, einer vertrockneten Blüte“ erwischten, aber „höchstens einen — Hunger, niemals eine Seele“ stillten.

Schon am 14. Juli 1837 bekennt [3]) der Dichter, es sei für ihn eine grauenhafte Erfahrung, dafs das Kleinste wie das Gröfste und Höchste in der Menschennatur mit der Gewohnheit zusammenhängt. In innerer Beziehung zu diesem Einfall steht der Gedanke, den Hebbel am 17. November 1843 festhält [4]): Der Umstand, dafs der Mensch ein höheres Leben hoffe, deute nur darauf hin, „dafs wir dem Gegenwärtigen ewige Dauer und höchste Steigerung verleihen möchten.“ Diese beiden Gedanken scheinen bei der Gestaltung des Epigramms „Vergeblicher Wunsch“ [5]) zusammengewirkt zu haben:

„Eines find' ich abscheulich, dafs sich das Leben nicht steigert,
Dafs dem höchsten Moment ein geringerer folgt,
Einige sterben vor Freude, warum nicht alle? Du fändest
Keine schönere Glut, uns zu verjüngen, Natur!“

Zu wiederholten Malen hat Hebbel sich bemüht, den Unterschied zwischen Genie und Talent zu erfassen, eine Unterscheidung, die schon die Dichter der Sturm- und Drangzeit festzustellen suchten. War Hebbel in der Aphorisme vom 27. Juli 1837 vom Menschen, und zwar vom Talent oder Genie desselben ausgegangen [6]) und zu dem Schlusse gekommen, dafs man sich ein höchstes Kunstwerk nur in der Gestalt denken könne, wie es der Dichter geschaffen, gerade so, wie

[1]) Sg. II. 170.
[2]) Tgb. I. 64 Auszug; vgl. auch ebenda S. 38 unten und S. 110 oben.
[3]) S. 73.
[4]) Tgb. II. 26.
[5]) Sg. II. 184.
[6]) Tgb. I. 74.

man sich einen Baum, Berg oder Flufs nicht anders vorstellen könne, als ihn die Natur gebildet,[1]) so geht er am 1. August 1844 von der Natur aus.[2]) Bei ihrem sich stufenweise vollziehenden höchsten Prozefs der Verdichtung scheint es, so sagt er, als ob alle untergeordneten Bildungen auf nichts weiter als auf Läuterung des Elementes abzielten. So kommt sie „vom Stein zur Pflanze, von der Pflanze zum Tier, vom Tier zum Menschen; so im Menschen zum Genie". Zu diesen beiden Tagebuchstellen vergleiche man das Epigramm „Das Genie und die Talente",[3]) und man wird die kunstvolle Verschränkung der beiden Gedanken erkennen.

Verwandt hiermit ist auch eine ähnliche Gedankenkette, aus der die Epigramme „Genie und Talent"[4]) und „Das Genie und seine Nachahmer"[5]) krystallisiert wurden. So schreibt[6]) Hebbel am 5. Dezember 1836: Mit den Schülern grofser Männer ist es gerade so bestellt, wie mit Dingen, die vom Licht beschienen werden: „zum Dank dafür, dafs das Licht sie bescheint", werfen sie Schatten. Am 19. Oktober 1837 finden wir das Bild des Schattenwerfens auf Diebe „genialer Schätze" übertragen.[7]) Solch ein Dieb nehme nur ihren Schatten mit sich fort und verrate so sich selbst. Diese Tagebuchnotiz weist auf das Epigramm „Genie und Talent" hin. Am 27. Juli 1840 macht Hebbel gewissen Schriftstellern den Vorwurf,[8]) dafs sie sich nach ihrem eigenen Schatten messen. Dafs mancher Dichter in der That so thöricht handle, spricht er in einem vom 10. Dezember 1843 datierten Brief an seinen Verleger Campe über Heine aus.[9]) Er wirft diesem Dichter vor, dafs er sich mit Leuten verbunden habe, „die er selbst ins Leben" gerufen, und erklärt: „. . . durch die Verbrüderung mit seinem eigenen Schatten ward noch keiner stark." Mit

[1]) Vgl. das Epigramm „Platen" Vers 10—12, Sg. III. 409.
[2]) Tgb. II. 105; vgl. auch S. 294.
[3]) Sg. III. 388.
[4]) Sg. II. 158.
[5]) Sg. II. 194.
[6]) Tgb. I. 37.
[7]) Tgb. I. 78/79.
[8]) S. 221.
[9]) Tgb. II. 44.

diesem Satz stimmt das Epigramm „Das Genie und seine Nachahmer“ fast wörtlich überein:

„Mit dem eigenen Schatten, das Bündnis würd' ich verschmähen,
Keiner wurde noch stark durch den thörichten Bund.“

Mit der vom 24. August 1837 stammenden Notiz[1]): „Ich vergebe dir gern dein Schlimmes, wenn du nur nicht schlimm dadurch geworden bist,“ hat ein sehr spät auftauchender Gedanke grofse Ähnlichkeit, den Hebbel am 15. Oktober 1851 niederschrieb.[2]) Er lautet: „Der Jugend vergebe ich lieber tausend Sünden als gar keine.“ Das ebenfalls einen verwandten Gedanken verkörpernde Epigramm „Das Gelübde“ [3]) mufs jedoch vor oder in dem Jahre 1848 entstanden sein, weil es in der in diesem Jahre zusammengestellten Gedichtsammlung Aufnahme fand.

Auf das Epigramm „Tieck“[4]) weisen die Tagebuchstellen vom 5. Januar 1838[5]) und vom 3. April[6]) desselben Jahres hin, worin Hebbel über Tieck als Novellisten sich ausläfst. Ferner bringt die Aphorisme[7]) vom 28. September 1843 denselben Gedanken, der in den ersten vier Verszeilen des besagten Epigramms poetische Fassung gefunden hat:

„Teuer mufst du es büfsen, dafs einst zum Haupt der Romantik
Dich dein kritischer Freund unvorsichtig gekrönt;
Stimmungen werden dir nun als Konfessionen gerechnet,
Träume als ein System, Launen als Dogmen der Kunst.“

Am 3. April 1838[8]) stellt der Dichter eine ethische Betrachtung über Lüge und Wahrheit an: die Lüge koste nicht blofs eine Wahrheit, sondern die Wahrheit überhaupt. Am 13. September tritt uns dieser Gedanke schon in erweiterter Gestalt entgegen[9]): „Die Lüge ist viel teurer als die Wahrheit. Die kostet den ganzen Menschen.“

---

[1]) Tgb. I. 76.
[2]) Tgb. II. 355.
[3]) Sg. II. 151.
[4]) Sg. II. 146.
[5]) Tgb. I. 81.
[6]) S. 92; vgl. auch S. 121/2, ferner 144/5.
[7]) Tgb. II. 6; vgl. auch Br. II. 221. An Uechtritz (Gmünden 25. VIII. 55).
[8]) Tgb. I. 94.
[9]) S. 224.

In dieser Fassung haben wir den im Epigramm „Lüge und Wahrheit“ [1]) verarbeiteten Gedanken:

„Was du teurer bezahlst, die Lüge oder die Wahrheit?
Jene kostet dein Ich, diese doch höchstens dein Glück!“

Heines Werke nennt Hebbel in einer Tagebuchnotiz vom 3. April 1838 „Das Erzeugnis der Ohnmacht und Lüge“. Sie ermangeln des inneren Abklärungsprozesses, und die werdende Welt, in die Heine den Fackelbrand seines Witzes hineinwirft, verflammt gestaltlos für nichts und wieder nichts.“ „Diese Verklärung“, so fährt er fort, „ist aber nur dann zu gestatten, wenn ein Phönix davon fliegt; an dem Phönix fehlt es jedoch bei Heine, es bleibt nichts übrig als Staub und Asche, womit ein müfsiger Wind sein Spiel treibt.“ Während seines Aufenthaltes in Italien, als Hebbel besonders wieder seine drückende Notlage empfindet, erinnert er sich augenscheinlich jenes Bildes und wendet es verallgemeinert auf das Menschenleben an. Dieses sei „ein Verbrennungsprozefs,“ so schreibt er am 21. Februar 1845 in sein Tagebuch [2]); „. . . ein trübes Dasein ist wie ein Scheiterhaufen, der angezündet wird, während es regnet!“ Ganz dieselben Gedanken spiegelt das Epigramm „Phönix“ [3]) wieder.

Der Mensch besitze alle Talente, meditiert Hebbel [4]) am 3. April 1838. Nur die bedeutendsten soll er jedoch ausbilden. Darin sieht er den Grund, weshalb so viele hartnäckig ein für sie unerreichbares Ziel verfolgen, weil sie das Gefühl haben, „nicht ganz auf dem falschen Wege zu sein.“ Diese Bemerkung greift er am 29. August 1844 wieder auf [5]) und erklärt jene Hartnäckigkeit gewisser Talente: Es sei ihnen förmlich Notwendigkeit, zu gebären. Aber leider sei „keine Notwendigkeit vorhanden, dafs das von ihnen Geborene existiere“. Diesen Gedanken finden wir im Epigramm „Auf manchen“ [6]) wieder:

„Freilich thut es dir not, zu schaffen, ich glaub' es, doch leider
Thut es der Welt nicht not, dafs sie besitzt, was du schaffst.“

[1]) Sg. III. 432.
[2]) Tgb. II. 142.
[3]) Sg II. 166.
[4]) Tgb. I. 99 und 100.
[5]) Tgb. II. 108.
[6]) Sg. III. 397; vgl. R. M. Werners Nachlese zu Fr. Hebbels Briefen, S. 212. An Gustav Kühne (Wien 28. I. 47).

Das Epigramm „Der Dilettant“[1]) wäre vielleicht mit dem Einfall in Beziehung zu setzen, den Hebbel am 11. Juni 1838 seinem Tagebuch einverleibt[2]): „Wer in der Kunst auch ohne vorzügliches Talent nur immer fortschreitet und nicht stille steht, wer sich mit Ernst dessen zu bemächtigen sucht, was erlernt werden kann, der wird schon hin und wieder etwas Annehmliches leisten. Denn das, was in der Kunst Handwerk ist, steht doch unendlich viel höher als jedes andre Handwerk.“

Beim Lesen von Varnhagens Buch „Rahel“ nimmt sich Hebbel vor, regelmäfsiger und ausführlicher Tagebuch zu führen. Das erklärt er[3]) am 22. November 1838 als den einzigen Ersatz für eine so reiche Korrespondenz, wie sie dieser Frau zu führen vergönnt gewesen ist.

Mit dem Epigramm „Das Vaterunser“[4]) ist die wunderbar tiefe und geistvolle Betrachtung[5]) vom 24. November 1838 zu vergleichen. Vom 27. November desselben Jahres stammt die Notiz[6]): „Alles kann man sich denken, Gott, den Tod, nur nicht das Nichts. Hier ist wenigstens für mich der einzige Wirbel.“ Ganz denselben Gedanken enthält das Epigramm „Der Wirbel des Seins“[7]):

„Denke dir einmal das Nichts! Du denkst es dir neben dem Etwas!
Aber, da denkst du's dir nicht! Hier ist der Wirbel des Seins!“

Dieses Gedicht dürfte wohl nach 1848 entstanden sein, da es nicht in Sammlung II, sondern erst in III sich vorfindet.

Denselben Gedankengehalt wie die folgende Notiz[8]) vom 2. Februar 1839 weist das Epigramm „Schiller in seinen ästhetischen Aufsätzen“[9]) auf:

„Unter den Richtern der Form bist du der Erste, der Einz'ge,
Der das Gesetz, das er giebt, schon im Geben erfüllt.“

Im Tagebuch hatte es geheifsen: „Schiller ist alles, was das

[1]) Sg. II. 194.
[2]) Tgb. I. 106; vgl. auch S. 166.
[3]) S. 115.
[4]) Sg. II. 162; vgl. sämtliche Werke, hrsg. von Werner, Bd. I. S. 458 die Bemerkung zum Nachspiel zur „Genoveva“, Vers 287 f.
[5]) Tgb. I. 120.
[6]) S. 125.
[7]) Sg. III. 374; vgl. sämtliche Werke, hrsg. von Werner, Bd. I. S. 430.
[8]) Tgb. I. 138; vgl. auch II. 79 (25. III. 44).
[9]) Sg. II. 191.

Individuum sein kann, was sich selbst giebt, ohne sich selbst zu erkennen, und in der Meinung, etwas Höheres zu geben."

Über Platens Gedichte äufsert[1]) sich Hebbel am 4. März 1839. Was er über die durch Eindrücke der Natur erzeugten Gefühlszustände sagt, welche die „verschlossensten Geheimnisse der Menschenbrust mit dem Leben und der Welt in fruchtbare, innige Verbindung" setzen, verlangt er im Epigramm „Platen"[2]) von den Werken der Kunst. Sie sollen wirken wie die Schöpfungen der Natur.

Während seines zweiten Hamburger Aufenthaltes (31. März 1839 bis 12. November 1842) schreibt er wieder in reicher Fülle seine Einfälle in aphoristischer und poetischer Form nieder, die überraschende Ausblicke in alle möglichen Gebiete eröffnen.

Am 19. Oktober 1839 setzt er den Unterschied zwischen dem mehr äufserlichen Wirken der Natur und der auf innere Entfaltung dringenden Kunst auseinander.[3]) Auf die Frage, „Was ist der Schlüssel zur Blume?" antwortet er: „Die Sonne am Himmel" und bringt diesen Gedanken später in epigrammatische Form: „Idee und Gestalt".[4])

„Blumen hätt' ich gemalt und Bäume und Kräuter, nichts weiter?
Lieber Tadler, nur so wird die Sonne gemalt."

Gleich nach der eben erwähnten Tagebucheintragung sucht Hebbel über Novalis' Dichtweise[5]) sich klar zu werden, der, weil die ganze Welt poetisch auf ihn wirkte, sie zum Gegenstande seiner Poesie habe machen wollen. Aus der vorangegangenen Notiz schwebt ihm noch das Bild von der Sonne vor, und aus dem Epigramm „Idee und Gestalt" klingt ihm noch der Pentameter im Gedächtnis. So ruft er dem Dichter, der die Welt zum Gegenstande seiner Poesie machen will, im Epigramm „Novalis"[6]) zu:

„Was die Sonne bestrahlt, das male, aber sie selber
Male nimmer, sie geht nicht hinein in ein Bild!"

---

[1]) Tgb. I. 155/6.

[2]) Sg. II, 136.

[3]) Tgb. I. 178; vgl. auch S. 148 Zeile 10—12.

[4]) Sg. II. 141; vgl. sämtliche Werke, hrsg. von Werner, Bd. I, S. 463 (Anmerkung zum „Diamant", Prolog, Vers 105 ff.)

[5]) Tgb. I. 178.

[6]) Sg. II. 195.

Hierzu stimmt auch die Aphorisme[1]) vom 29. August 1843: „Die Sonne kann nicht Gegenstand eines Gemäldes werden.“ Noch im späten Alter scheint Hebbel sich an diese Gedankenreihe zu erinnern,[2]) als er an Adolf Strodtmann im Frühjahr 1862 (?) schreibt: „Niemand denkt weniger daran, ins Bild hinein zu tragen, was nicht ins Bild gehört, als ich, aber das rechte Bild wird doch immer von irgend einer Seite die Welt reflektieren und einen Brennpunkt dafür abgeben.“ Die beiden vorher erwähnten Epigramme sind wahrscheinlich zu derselben Zeit neben einander entstanden.

Der Beachtung wert ist auch der Gedankengang, der schliefslich zum Epigramm „Situationenstücke“[3]) führt. Am 28. Oktober 1839 schreibt der Dichter[4]): „Es giebt ideenlose Dramen, in denen die Menschen spazieren gehen und unterwegs das Unglück antreffen.“ Im Epigramm klagt er: „Situationen und keine Menschen!“ Am 26. Februar 1842 lesen wir[5]): „Es giebt Leute, die, wenn die Welt in Flammen aufginge, nur ihr Haus bedauern würden, das mit verbrannte.“ In dem eben genannten Epigramme überträgt Hebbel diesen Gedanken auf die Dichter, die „Mitleid und Furcht für ein brennendes Haus“ fordern. Einen höheren Abschlufs erhalten die erwähnten Gedanken in der Bemerkung vom 23. Juni 1847, wo es heifst[6]): „Im Leben geraten die menschlichen Charaktere freilich oft genug in Situationen hinein, die ihnen nicht entsprechen; in der Kunst darf dies aber nicht vorkommen, im Drama wenigstens müssen die Verhältnisse aus der Natur der Menschen mit Notwendigkeit hervorgehen.“

Aus zwei Eintragungen[7]) vom 20. März 1840 ist ganz deutlich die Entstehung des Epigramms „Die Scham“[8]) abzuleiten: die im Tagebuch an zweiter Stelle stehende Sentenz

---

[1]) Tgb. II. 5.
[2]) Werner, Nachlese zu Hebbels Briefen, S. 216.
[3]) Sg. II. 171.
[4]) Tgb. I. 183.
[5]) S. 267.
[6]) Tgb. II. 266. (Brief an Palleske.)
[7]) Tgb. I. 205.
[8]) Sg. II. 138.

bildet jetzt die erste Verszeile des Epigramms. Sie lautet: „Scham ist die innere Grenze gegen die Sünde.“ Der im Tagebuch vorangehende Satz „Die Scham, die mancher Sünder empfindet, rechnet er sich für Tugend an“ wurde für die zweite Verszeile des Epigramms benützt. Nur faſst Hebbel hier den Gedanken allgemeiner:

„Scham bezeichnet im Menschen die innere Grenze der Sünde,
Wo er errötet, beginnt erst sein edleres Selbst.“

Aus dem Aphorismus vom 25. März 1841: „Der Zufall ist ein Rätsel, welches das Schicksal dem Menschen aufgiebt“,[1]) rundete sich das Epigramm „Zufall“:[2])

„Was der Zufall mir scheint? Ein Rätsel, welches das Schicksal
Aufgiebt: löse es, Mensch, und du bindest dein Glück!“

Bei der Beschäftigung mit Byrons Tagebüchern notiert Hebbel am 22. Juni 1841 folgenden Satz[3]): „Merkwürdig ist es, daſs der Lord, der immer schieſst, nie ein Duell hat.“ Ganz derselbe Gedanke tritt uns in dem von Emil Kuh aus dem Nachlaſs Hebbels veröffentlichten Epigramm „Byron, der Dichter“[4]) entgegen.

Auf das Aperçu[5]) vom 29. November 1841 ist das Epigramm „Die moderne Komödie“[6]) zurückzuführen:

„Wollt ihr wissen, warum uns die echte Komödie mangelt?
Weil die Tragödie sie bei den Modernen verschluckt!
Individuen sind als solche schon komisch, an sich schon,
Nur das reine Symbol weckt den Gegensatz rein!“

Die beiden ersten Verse dieses Gedichtes sind aus folgender Frage und Antwort abgeschliffen worden: „Warum aber haben wir Neuern keine Komödie im Sinne der Alten? — Weil sich unsere Tragödie schon soweit ins Individuelle zurückgezogen.“ Die zweite Hälfte der Antwort, „daſs dies letztere, welches eigentlicher Stoff der Komödie sein sollte, für sie nicht mehr da ist,“ hat dann verallgemeinert die beiden andern Verszeilen ergeben.

---

[1]) Tgb. I. S. 241.
[2]) Sg. II. 200.
[3]) Tgb. I. 244; vgl. auch Tgb. II. 152.
[4]) Sg. IV. (1867) Gesamtausgabe von E. Kuh, S. 247.
[5]) Tgb. I. 247.
[6]) Sg. II. 139.

Im Epigramm „Vergeblicher Wunsch“[1]) findet eine Eintragung[2]) vom 2. Februar 1842 poetischen Ausklang. Der Ekel am Leben werde durch die Wiederholung derselben Dinge, das Drehen im Kreise, hervorgerufen. Selbst der Tod schliefse den Weg zur Steigerung nicht auf. Epigrammatisch verdichtet, hat dieser Gedanke folgende Fassung erhalten:

„Eines find' ich abscheulich, dafs sich das Leben nicht steigert,
Dafs dem höchsten Moment ein geringerer folgt.
Einige sterben vor Freude, warum nicht alle? Du fändest
Keine schönere Glut, uns zu verjüngen, Natur!“

Am 10. Februar 1842 klagt Hebbel[3]), die Mühle seines Geistes beginne stille zu stehen, und am 13. Februar erklärt er,[4]) warum er jetzt so selten in das Tagebuch noch seine Einfälle eintrage: „Dies kommt nicht daher, weil ich keine mehr habe, sondern weil ich keine mehr aufschreiben mag.“ Doch schon am 3. April 1842 erfahren wir, dafs die für Hebbel entsetzliche Öde seines Geistes wieder überstanden ist[5]): „Es lichtet sich in meinem Innern.“ Damit beginnt auch wieder der frische Quell seines Geistes stark zu sprudeln, und wir finden schon am 4. desselben Monats neben den beiden gereimten Epigrammen „Homo“ und „Judas“[6]) ein Epigramm im elegischen Versmafse eingetragen, das ebenfalls auf den Heilandsverräter gemünzt ist:

„Ist dir der andre erst Sache, bald wirst du dir selber zur Sache,
Und um den edelsten Preis kaufst du das niedrigste Gut.“

Es ist hier deutlich das Streben Hebbels zu erkennen, sich in der schon in seiner Jugendzeit zuweilen angewendeten[7]) Form des Distichons zu üben.

Am 12. August 1842 schreibt er[8]): „Wenn alle Menschen Genies wären, das würde ich ganz natürlich finden; dafs sie

[1]) Sg. II. 184.
[2]) Tgb. I. 262/3.
[3]) Tgb. I. 263.
[4]) S. 265.
[5]) Tgb. I. 276.
[6]) S. 277; vgl. auch Hebbels sämtliche Werke, hrsg. von A. Stern, VII. Bd., S. 193—201: „Aus den Tagebüchern.“
[7]) Vgl. die Ausgabe der Jugendgedichte Hebbels von J. Krumm. Neue Auflage besorgt von Ad. Stern, VIII. S. 196/7. 8.
[8]) Tgb. I. 284; vgl. II. 338 (1. I. 51), Zeile 12—15.

aber sind, was sie sind, das finde ich wunderbar.“ Ganz genau dasselbe sehen wir ausgesprochen in den beiden ersten Verszeilen des Epigramms „Verwunderung und Auflösung“ [1])

„Wären wir alle Genies, es würde mich gar nicht verwundern,
Aber ich staunte schon oft, dafs es so wenige sind.
Dennoch ist es natürlich; wie viel ist Klumpe am Menschen
Und wie wenig Gehirn! An der Menschheit nicht mehr!“

Die beiden letzten Verszeilen des Gedichtes weisen auf den Einfall [2]) vom 29. August 1843: „Wie wenig ist Gehirn am Menschen; sollte mehr Gehirn an der Menschheit sein? Das Meiste träges, dickes Fleisch.“

Zum Epigramm „Ein Wort sonder Gleichen“ [3]) ist Hebbel durch ein wirkliches Erlebnis angeregt worden, worüber er am 3. September 1842 berichtet [4]): „Der junge Hamburger Dichter, Herr Ebeling, von Campe mir zugeschickt, der mir sagte, er fände seine Gedichte, wenn er sie wieder durchlese, allerdings gut, denn, wenn er sie nicht gut fände, so würde er sie ja besser gemacht haben.“ Das Epigramm lautet:

„Finden Sie selber sie gut? So frug ich in Hamburg den Jüngling,
Der mir den schwellenden Band seiner Gedichte gebracht.
Freilich, versetzt er mit Ruhe; denn fänd' ich sie anders, so hätt' ich
Sie ja besser gemacht! Ist es nicht einzig, dies Wort?“

Die Aussicht, sich durch persönliche Vorstellung vom Könige von Dänemark, Christian VIII., ein Reisestipendium zu erwirken, hatte Hebbel ermutigt, am 12. November 1842 nach Kopenhagen zu reisen, wo er sich bis zum 27. April 1843 aufhielt. Neben zwei gereimten Epigrammen, [5]) wovon namentlich das „Bei fallendem Schnee“ überschriebene einen höchst beachtenswerten Werdegang aufweist, [6]) konnte ich im Tagebuch nur eine Aphorisme finden, woraus später das Distichenepigramm „Der schlimmste Egoist“ [7]) poetisch

---

[1]) Sg. II. 142.
[2]) Tgb. II. 5; vgl. auch II. 382.
[3]) Sg. II. 159.
[4]) Tgb. I. 288/9.
[5]) Tgb. I. S. 300, Spruch (5. I. 43).
[6]) Vgl. R. M. Werners „Lyrik und Lyriker“, S. 50 ff. 5. „Ein klassisches Beispiel.“
[7]) Sg. II. 184.

gestaltet wurde. Es ist dies ein Einfall[1]) vom 16. Januar 1843. Während seines Aufenthaltes in Kopenhagen mufs der Dichter wohl auch jene Eindrücke empfangen haben, die das Epigramm „Bei der Beisetzung des Herzogs von Augustenburg in Kopenhagen“[2]) wiedergiebt.

Nach seiner Rückkehr aus der dänischen Hauptstadt verblieb Hebbel bis zum 11. September 1843 in Hamburg. Fast wörtlich übernimmt den Einfall[3]) vom 22. Juni 1843 das Epigramm „Frommer Spruch“.[4])

„Wie von den einzelnen Mühen und Lasten des Lebens im Schlummer,
Ruht man vom Leben selbst endlich im Tode sich aus.“

Dieses Distichon schlug Hebbel später mit einer kleinen Abänderung als Grabschrift für seine ehemalige Gönnerin Amalia Schoppe vor.[5]) Das Epigramm „Nur weiter“[6]) hat seine Wurzel in dem Gedanken[7]) vom 9. August 1843: „Das Prinzip des zuviel Regierens braucht nur bis zur letzten Konsequenz durchgeführt zu werden, dann hebt es sich von selbst wieder auf.“ Hebbel verarbeitete diesen Gedanken in die letzte Verszeile des Epigramms und bildete die vorausgehenden drei Verse aus folgenden Sätzen: „So wie man bisher jedem Dorf und in demselben wieder jeder Korporation einen Vormund gesetzt hat, so wird man zuletzt jedem einzelnen Menschen einen setzen müssen, und da man die Vormünder doch eben nur aus der menschlichen Gesellschaft selbst hernehmen kann, so wird dann jeder Mensch wieder sein eigener Vormund sein.“ So entstand das Epigramm:

„Vormund setzt ihr nach Vormund, ihr Fürsten, wer sollt' es nicht loben?
Geht nur weiter, ihr seid noch nicht völlig am Ziel.
Setzt, wie jeglichem Dorf, so jeglichem Menschen den seinen,
Dann wird wieder, wie einst, jeder sein eigener sein!“

Am 19. August 1843 finden wir wieder einmal ein gereimtes Epigramm „Der Bescheidene“ im Tagebuch eingetragen.[8])

[1]) Tgb. I. 301/2.
[2]) Sg. II. 192.
[3]) Tgb. I. 322.
[4]) Sg. II. 163.
[5]) Tgb. II. 454 (29. XI. 58).
[6]) Sg. II. 174; vgl. Werners Ausgabe, Bd. I, S. 479.
[7]) Tgb. I. 325.
[8]) Tgb. II. 3; vgl. Sterns Ausgabe, Bd. VIII, S. 197, 1.

Sehr wichtig für den Entstehungsprozefs der Epigramme ist Hebbels Äufserung über das Wesen und die Beschaffenheit seiner Tagebücher, die er unterm gleichen Datum niederschreibt[1]): „Im allgemeinen haben meine Tagebücher freilich sehr geringen Wert: Zustände und Dinge kommen kaum darin vor, nur Gedankengänge, und auch diese nur, soweit sie unreif sind. Es ist, als ob eine Schlange ihre Häute sammeln wollte, statt sie den Elementen zurückzugeben. Aber man sieht doch einigermafsen, wie man war, und das ist sehr notwendig, wenn man erfahren will, wie man ist. Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums, Form zu erlangen; man springt beständig von der einen in die andere hinein und findet jede zu eng oder zu weit, bis man des Experimentierens müde wird und sich von der letzten ersticken oder auseinander reifsen läfst. Ein Tagebuch zeichnet den Weg. Also fortgefahren!“

In Paris, wo Hebbel vom 13. September 1843 bis zum 26. September 1844 weilt, werden neben zahlreichen Aphorismen, deren gröfster Teil uns in epigrammatischer Abrundung in der zweiten Gedichtsammlung entgegentritt, die gereimten Epigramme immer zahlreicher,[2]) besonders im Jahre 1844.

In der Weltstadt besichtigt der Dichter die berühmtesten Bauwerke. Die Kirche „Notre Dame de Paris“[3]) erscheint ihm, so schreibt er am 3. Oktober 1843 an Elise,[4]) als „ein wahrhaft mittelalterliches Gebäude, schwarz, finster, schnörkelhaft, das ungefähr wie eine Krähe aussieht, die sich verspätet hat und die mit blinden Augen in den rings umher aufgeblühten Mai hineinstiert.“ Ganz dasselbe Bild erhielt im Epigramm gleichen Namens metrische Fassung:

„Mittelalterlich, ja! Wie eine verspätete Krähe
Nimmt die Kirche sich aus in dem blanken Paris.
Regen und Schnee sind verschwunden, und Frühling ist es geworden,
Blind nun stiert sie hinein in den blühenden Mai!“

---

[1]) Tgb. II. 1.

[2]) Tgb. II. 55, Gnome (23. XII. 43); S. 66. Gnome und Spruch (15. I. 44); S. 68 Epigramme (20. I. 44); S. 80, 81, 82 2 Epigramme (25. und 31. III. 44); S. 104 „Menschenbedenken“ (1. VIII. 44).

[3]) Sg. II. 148.

[4]) Tgb. II. 6 und Br. I. 174 (3. X. 43).

Aus den Eintragungen[1]) gleichen Datums über das Pantheon bildete sich das Epigramm „Ein Napoleonscher Senator im Pariser Pantheon“.[2]) Am 6. November 1843 notiert[3]) Hebbel: „Was hilft es dir, dafs deine Uhr richtig geht und die Stadtuhr geht verkehrt? Umsonst wirst du dich auf die Sonne berufen, wenn du zu früh oder zu spät kommst.“ Dieser Einfall liegt dem Epigramm „Der Praktiker spricht“[4]) zu Grunde:

„Willst du menschlich mit Menschen in Städten der Menschen verkehren,
Stelle die Uhr nach dem Turm, nicht nach der Sonne, mein Freund!“

Am 11. November 1843 schreibt Hebbel[5]): „Wie fest hält der Baum eine unreife Frucht und der Geist ein unreifes Gebilde! Wie lösen sich beide, wenn sie gereift sind, von selbst ab!“ Vereinfacht erscheint dieser Gedanke[6]) am 20. September 1847: „Noch hält der Zweig seine Äpfel fest, der Wind gewinnt sie ihm nicht ab, und du kannst sie nicht erreichen. Lafs sie nur wachsen und reifen, dann beugen sie ihn und fallen dir von selbst vor die Füfse.“ Das Epigramm „An die Erde“[7]) enthält denselben Gedanken:

„Gönne dem Baum die Freude, gen Himmel zu wachsen, o Erde,
Was er an Früchten erzeugt, wirft er dir doch in den Schofs!“

Mit einer Tagebuchstelle[8]) vom 24. November 1843 ist das Epigramm „Antwort“[9]) in Beziehung zu setzen:

„Hätte der Rüstige nicht so viel gedichtet, er hätte
Höhere Flüge gethan, hätte die Sterne erreicht!
Wäre die Wiese nicht leider in Butterblumen zerflossen,
Eine Aloe wär' ihrem Schofse entsprofst!
Giebst du das letzte nicht zu, so mufs ich das erste bestreiten,
Nie zerfliefst ein Krystall, aber ein Tropfe zerrinnt!“

Dem ersten Distichon entspricht der Satz: „Wenn dieser Schriftsteller nur nicht so viel geschrieben hätte, er hätte gewifs was Besseres gemacht! So spricht der gebildete

[1]) Tgb. II. 7, Zeile 1—10; S. 37, Zeile 12—14; vgl. hierzu Br. I. 175 (3. X. 43).
[2]) Sg. II. 171.
[3]) Tgb. II. 15.
[4]) Sg. III. 444.
[5]) Tgb. II. 23.
[6]) S. 283.
[7]) Sg. II. 179.
[8]) Tgb. II. 17.
[9]) Sg. II. 160.

Jan Hagel und erklärt sich Uhlands Vortrefflichkeit aus seinem einen Band und Friedrich Rückerts Jämmerlichkeit aus seinen 30 Bänden.“ Noch wörtlicher enthält das zweite Distichon des Epigramms den Schlufssatz: „Jawohl, wenn jener Acker seine Gänse- und Butterblumen nur nicht herausliefse, es entstünde sicher eine Aloe!“

Fast wörtlich stimmt das Epigramm „Niederländische Schule“[1]) mit der Notiz[2]) vom 1. Dezember 1843 überein, ebenso das Epigramm „Kriegsrecht“[3]) mit dem Einfall[4]) vom 20. Dezember 1843.

Unter gleichem Datum lesen wir: „Nebucad Nezar frafs Gras. Symbolisch zu verstehen: er war ein Liebhaber von Salat und wurde deshalb für verrückt ausgeschrieen. So müssen grofse Geister, die zum Heile der Menschheit neue Entdeckungen machen, es büfsen!“ Am 10. Juli 1847 hat Hebbel diesen Gedanken schon etwas abgeändert und ihm eine mehr persönliche Beziehung gegeben[5]): „Seltsame Manier, mit einem lebendigen Menschen umzugehen! Also nur darum ein Nebucad Nezar der Litteratur, um mit der Zeit auf allen Vieren zu kriechen und Gras zu fressen?“ Am 6. September 1850 lesen wir[6]): „Wenn man Montags grüne Blätter zu sich nimmt, Dienstags Essig und Mittwochs Öl: kann man dann Donnerstag sagen, man habe Salat gegessen?“ Aus dieser Gedankenkette ist offenbar folgendes von Werner aus dem Hebbelschen Nachlafs mitgeteilte Epigramm entstanden[7]):

„Montags verzehrt er die Blätter, und Dienstags trinkt er den Essig,
Mittwochs geniefst er das Öl; sagt mir nun: afs er Salat?“

Am 24. Dezember 1843 bezweifelt Hebbel, dafs man als Zeitgenosse Napoleons ihn richtig gewürdigt haben würde. Der Selbsterhaltungsdrang ist es, der immer die kleinere Erscheinung antreibt, der gröfseren gegenüber sich zur Wehre zu setzen: „Der Apfel, der Blut werden und so im Menschen

[1]) Sg. II. 143.
[2]) Tgb. II. 39, Zeile 23—26.
[3]) Sg. III. 414.
[4]) Tgb. II. 53.
[5]) Tgb. II. 272.
[6]) S. 330.
[7]) Vgl. Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 332.

zu Ehren gelangen soll, trotzt noch zwischen den Zähnen.“ In erweitertem Sinne bringt diesen Erfahrungssatz das Epigramm „Transsubstantiation“[1]):

„Zwischen den Zähnen noch wehrt sich der Apfel gegen den Menschen,
Aber so wehrt sich der Mensch gleichfalls gegen die Welt!“

Im Epigramm „Verschiedener Kasus“[2]) liegt die Verarbeitung eines Einfalles[3]) vom 3. Januar 1844 vor. Unter demselben Datum steht auch wieder ein Versuch Hebbels in Distichenform, den er in seine zweite Gedichtsammlung mit einer kleinen Abänderung der zweiten Verszeile und der Überschrift „Der Gröfste“[4]) aufnahm. Die Notiz[5]) vom 23. Januar 1844 stimmt zu dem im „Anhang zu den Epigrammen“ befindlichen Gedicht „Poetische Licenzen“.[6]) Am 26. Januar 1844 berichtet Hebbel seiner Hamburger Freundin über seinen Aufenthalt in dem „schönen, herrlichen“ Paris,[7]) wobei ihm sein Geist fast täglich „etwas Neues, bald ein Gedicht, bald eine reiche Ideenader, bald einen wichtigen Brief oder etwas Ähnliches“ bringe. Am 31. desselben Monats hält er den lieben Deutschen ihre Thorheit vor,[8]) dafs sie an Leuten, die sie bei ihren Lebzeiten nicht als die ihrigen betrachteten, immer etwas verloren zu haben glauben, sobald sie gestorben sind. Dafs die Deutschen namentlich ihren Dichtern gegenüber so handeln, spricht das Epigramm: „Nach der Lektüre eines deutschen Dichter-Nekrologs“[9]) aus:

„Unglückseliges Volk, das deutsche, mit seinen Talenten,
Dafs es an keinem besitzt, aber an jedem verliert.“

Im Epigramm „Das revolutionäre Fieber“[10]) findet die Eintragung[11]) vom 31. Januar 1844 Verwendung: „Die Revolution

[1]) Sg. II. 158.
[2]) Sg. II. 156; vgl. Werners Nachlese zu Hebbels Briefen. Bd. I, S. 290/1. An E. Palleske (23.—26. V. 50).
[3]) Tgb. II. 77.
[4]) Sg. II. 195.
[5]) Tgb. II. 70/1.
[6]) Sg. II. 210.
[7]) Br. I. 205.
[8]) Tgb. II. 73.
[9]) Sg. III. 412.
[10]) Sg. II. 145.
[11]) Tgb. II. 77.

ist eine Krankheit des Volks, aber eine solche, an der Könige sterben.“

Am 8. Februar 1844 schreibt Hebbel ins Tagebuch[1]: „Die Zeit steht darum nicht still, weil man die Uhr anhält, es wird Abend, obgleich der Zeiger noch immer auf Mittag zeigt. Wenn doch die Menschen dies bedächten!“ Mit diesem Satz, dem er am 21. Februar 1845 auch gereimte Form[2] giebt, stimmt das Epigramm „Die Zensur“[3] überein:

„Haltet die Uhr nur an und denkt, nun wird es nicht Abend!
Stand die Zeit schon still, weil ihr Weiser es that?“

Mit dem Epigramm „Auf einen Menschenfeind“[4] vergleiche man den Gedanken[5] vom 11. März 1844.

Im Anschluſs an eine Aussprache[6] über die zwei verschiedenen Arten der Offenbarung, über Denken und Darstellen, sagt Hebbel am 12. August 1838: „Darum sind im Lauf der Zeit alle philosophischen Systeme abgethan worden, aber kein einziges Kunstwerk.“ Auf diese Erörterung hat im Epigramm „Philosophie und Kunst“[7] der Satz Bezug: „Ein System verschlingt das andre.“ Der Schluſsgedanke des Epigramms „Doch neben dem Shakespeare, jung und frisch, wie der Mai, wandelt noch immer Homer“ wurde jedenfalls aus dem Einfalle[8] vom 18. März 1844 übernommen: „—Homer—Ilias. Es ist unstreitig das unvergänglichste Gedicht, unvergänglicher wie Shakespeare und alles.“

Am 2. April 1844 berichtet Hebbel an Elise, daſs er sich mit dem Dichten von Distichen beschäftigt habe[9]: „Bei alledem ist das Gedicht gut, und ich darf's nicht vernichten; aber 32 Distichen, die ich gestern in Luxemburg auf eine schöne Engländerin machte, sind besser.“

---

[1]) Tgb. II. 77.
[2]) Tgb. II. 140.
[3]) Sg. II. 145.
[4]) Sg. III. 429.
[5]) Tgb. II. 78.
[6]) Tgb. I. 110.
[7]) Sg. III. 395.
[8]) Tgb. II. 79.
[9]) Br. I. 217.

Das Epigramm „Nach dem ersten Abend bei Frankoni in Paris“[1]) enthält zunächst den von der Notiz[2]) vom 13. April desselben Jahres festgehaltenen Gedanken: „Das Leben im Menschen ist wie Proteus in den Armen des Odysseus.“ Ferner erweitert es die Eintragung vom 28. April.

Über den Begriff der Allegorie hat Hebbel oft tief nachgedacht und geschrieben. Schon am 1. Juli 1836 lesen wir[3]): „Eine poetische Idee läfst sich gar nicht allegorisch ausdrücken; Allegorie ist die Ebbe des Verstandes und der Produktionskraft zugleich.“ Am 26. April 1840 erscheint der Gedanke kürzer gefafst[4]): „Allegorie entsteht, wenn der Verstand sich vorlügt, er habe Phantasie.“ Am 17. Mai 1844 endlich heifst es: „Die Allegorie verhält sich zum wahren poetischen Lebensbilde, wie eine Landkarte zu einer Landschaft.“ In dieser Wendung tritt uns denn auch der Gedanke im Epigramm „Allegorie und Symbol“[5]) entgegen:

„Wie zur Landschaft die Karte, der tote Aufrifs zum Bilde,
Steht die Allegorie zu dem beseelten Symbol.“

Das Epigramm „Gottes Rätsel“[6]) wurde durch die Notiz[7]) vom 13. Juni 1844 angeregt: „Kinder sind Charaden, den die Eltern aufgegeben werden.“

Eingehende Beachtung verdient auch der Gedankenbau, dessen poetischen Schlufsstein das Epigramm „Originalität“[8]) darstellt. Am 25. Juni 1844 sagt Hebbel,[9]) die Natur scheine sich in allen Möglichkeiten erschöpfen und alles erschaffen zu müssen. „Es mag ein reizendes Spiel für sie sein, vielleicht am pikantesten, wenn sie das hervorruft, was ihre ewigen Zwecke stört oder doch durchkreuzt; denn für sie bleibt jede trotzende Erscheinung ja nur ein Kind, dem der Vater Waffen

---

[1]) Sg. II. 187.
[2]) Tgb. II. 85, Zeile 8—13.
[3]) Tgb. I. 24.
[4]) S. 213.
[5]) Sg. II. 196; vgl. Werners Nachlese zu Hebbels Briefen, S. 204. An L. Gurlitt (Wien, 26. XI. 46).
[6]) Sg. III. 384.
[7]) Tgb. II. 96.
[8]) Sg. II. 201.
[9]) Tgb. II. 99.

zum Zeitvertreib gegeben hat und das ihn damit bedroht.“ Diesen Gedanken enthalten mit etwas anderen Wendungen die beiden ersten Verszeilen des genannten Epigramms. Den beiden anderen scheint ein Ausspruch[1]) vom 12. April 1846 zu Grunde zu liegen: „Es giebt kranke, mifsgeschaffene Gedanken, die ihrer Verwandtschaft mit dem Wahnsinn ihre ganze Originalität verdanken.“

Zum Epigramm „Das gröfste Hindernis“[2]) pafst der Satz[3]) vom 4. Juli 1844: „Man soll über die Brücke gehen und baut sich ein Haus darauf.“

Die Eintragung[4]) vom 1. August 1844 — „Er ist kein Vogel, aber ein Tausendfufs! Jedes sogenannte Talent“ — ergiebt das Epigramm „An —“[5]):

„Vogel glaubst du zu sein, ich mufs es leider bestreiten,
Aber ein Tausendfufs bist du, ich räume es ein.“

Ein anmutiges Naturerlebnis, das Hebbel seiner Freundin in einem Briefe vom 7. August 1844 anschaulich schilderte,[6]) verdichtete er später zum Epigramm „Schwalbe und Fliege“.[7]) Eine Stelle desselben Briefes weist auf das Distichon „Ein Garten“[8]) hin. Das Epigramm „Ethischer Imperativ“[9]) giebt den Einfall[10]) vom 29. desselben Monats wieder: „Man sollte seine Fehler immer für individuelle und seine Tugenden für allgemeine halten, man macht es leider aber immer umgekehrt.“ — Das Epigramm „Jetziger Standpunkt der Geschichte“[11]) ist auf die Aphorisme[12]) vom 14. September desselben Jahres zurückzuführen: „Die bisherige Geschichte hat nur die Idee des ewigen Rechts selbst erobert; die kommende wird sie anzuwenden haben.“

[1]) Tgb. II. 159; vgl. auch I. 79, Zeile 3—6.
[2]) Sg. II. 191.
[3]) Tgb. II. 103.
[4]) S. 106.
[5]) Sg. II. 172.
[6]) Br. I. 236, Zeile 39.
[7]) Sg. III. 349.
[8]) Br. I. 239; Sg. II. 164.
[9]) Sg. III. 429.
[10]) Tgb. II. 108.
[11]) Sg. II. 180.
[12]) Tgb. II. 109.

Am 26. September 1844 hatte Hebbel Paris, die „schöne, herrliche Stadt“ verlassen, über die er vor seinem Abschied schrieb,[1]) sie werde immer der Mittelpunkt aller seiner Wünsche bleiben, und der er den Segenswunsch widmete, sie möge „länger als alle Städte der Welt zusammengenommen“ blühen. Diese Ansicht hat er in der That nie geändert, denn noch bei seinem späteren Aufenthalt in Paris schreibt er am 25. Juni 1862 an seine Frau Christine über die französische Hauptstadt[2]): „Es ist und bleibt die angenehmste Stadt der Welt.“ Am 3. Oktober 1844 war er in der ewigen Roma angelangt, die schon sehr früh[3]) das Ziel seiner Wandersehnsucht gebildet hatte. Doch vergeblich hatte er gehofft, dafs die poetische Schaffenskraft ihn wieder überkommen werde.[4]) Schon am 10. Oktober hatte er diese dumpfe seelische Stimmung durch Abschrift des aus Goethes „Römischen Elegien“ stammenden Distichons[5]) zu erkennen gegeben:

„Ja, es ist alles belebt[6]) in deinen heiligen Mauern,
Ewige Roma, nur mir schweiget noch alles so still.“

Am 15. September 1852 schrieb Hebbel an F. A. Brockhaus über diesen Zustand bezeichnend[7]): „Es dauerte einige Zeit, bis mir das alte Rom aus dem modernen entgegentrat, die ewige Stadt aus dem Schneckengehäuse, worin sie jetzt steckt; dann aber war der Eindruck um so gewaltiger, je mehr er ein rein objektiver, nicht durch künstliche Erhitzung hervorgerufener war.“

Ebenfalls unterm 10. Oktober 1844 steht ein Gedanke,[8]) der aus den letzten beiden Verszeilen des Epigramms „Colosseum und Rotunda“[9]) widerklingt. Aus Briefstellen vom 14. Oktober 1844 lassen sich die drei Epigramme „Das

---

[1]) Tgb. II. 110.

[2]) Werners Nachlese, Bd. II, S. 241.

[3]) Tgb. I. 26 (18. VII. 36), Zeile 18—26 und S. 53 (1837), Zeile 32.

[4]) Br. I. 353 (14. bez. 16. X. 44) an E. L. und Tgb. II. 115 (31. XII. 44).

[5]) Tgb. II. 111.

[6]) Bei Goethe steht „beseelt“.

[7]) Werners Nachlese, Bd. I, S. 418.

[8]) Tgb. II. 110; vgl. auch Br. I. 351 (16. X. 44) und Br. II. 213.

[9]) Sg. II. 123.

römische Pantheon“,[1]) „Laokoon“[2]) und „Scirocco in Rom“[3]) ableiten. Das letztere erwähnt Hebbel am 7. Juli 1845 in einem Briefe[4]): „Das blofse Dasein wird Arbeit! sage ich in einem meiner Epigramme, und nichts kann wahrer sein.“

Ein gröfserer dichterischer Wurf, wie etwa das längst geplante Drama „Moloch“, will ihm nicht gelingen. Doch sein reger Geist, auf den Lebenszustände und Ereignisse mannigfachster Art nachhaltigen Eindruck machen, und der durch sie und durch auserlesene Lektüre zur Ergründung tiefer Probleme angeregt wird, kann nicht rasten. Zur Aussprache hierüber erscheint ihm immer mehr die Form des Epigramms, des gereimten und vor allem des im elegischen Versmafse, geeignet, und er strebt darnach, sich dieser Gattung ganz zu bemächtigen. So berichtet er am 29. Mai 1845 zum erstenmal in einem Briefe[5]) an Elise, dafs er viele Epigramme gedichtet habe: „Nun kannst du freilich fragen, was mir Italien verspricht. Ich kann nichts darauf antworten, als dafs ich, wenn mich nicht alle Zeichen trügen, mich hier selbst noch einmal wiederfinden und etwas arbeiten werde. Habe ich doch, seit ich dir zuletzt schrieb, über hundert Gedichte gemacht.“ Dieser hier gemeinte „letzte“ Brief trug die Daten „8. März und 8. April“. Also wären die erwähnten „hundert Gedichte“ in der Zeit vom 10. März bis 29. Mai entstanden. Und zur näheren Bezeichnung dieser „hundert Gedichte“ fügt Hebbel hinzu[6]): „Du wirst erstaunt gewesen sein, oben von hundert Gedichten zu lesen, da die Gedichte ja sonst nicht so zahlreich wie Heuschrecken bei mir anzukommen pflegen. Es sind Gedankengedichte, bis auf wenige: zehn Sonette (zum Teil sehr gelungen), einige Lieder und neunzig Epigramme; aber Epigramme in einem höheren Sinn, in welchen ich meine tiefsten Anschauungen über Kunst, Sprache, Poesie u. s. w. niedergelegt habe, und zuweilen sehr grofs, dreifsig bis fünfzig Verse. Sie werden Aufsehen erregen, denn sie sind

[1]) Sg. II. 182; vgl. hierzu Br. I. 351.
[2]) Sg. II. 127; vgl. hierzu Br. I. 351.
[3]) Sg. II. 131; vgl. hierzu Br. I. 373.
[4]) Br. I. 373.
[5]) Br. I. 373.
[6]) S. 368/9.

durchgehend polemisch, aber nicht polemisch wie Zeitungsartikel, sondern wie das Feuer. Natürlich sind auch Schilderungen italienischer Volks- und Lebensmomente darunter, sowie Darstellungen problematischer Seelenzustände, die sich nicht lyrisch, sondern nur epigrammatisch aussprechen lassen. Ich habe mich einer neuen Form bemächtigt, die ich sehr bequem finde, das Verschiedenartigste zu fassen.“

Vom 10. Oktober 1844 an finden wir aufser der bereits erwähnten Notiz über das Kolosseum und aufser einer Briefstelle[1]) vom 31. Januar 1845, die auf das Epigramm „Auf eine Biene in der Villa Medici“[2]) zu weisen scheint, bis zum 1. Februar 1845 keine Aphorismen, die sich als Keime zu Epigrammen erweisen könnten. Noch immer hält die dumpfe Öde im Geiste des Dichters an, wie wir aus einer Frage[3]) vom 18. Oktober 1844 bereits entnehmen konnten: „Warum steht noch nichts über Rom in diesem Tagebuch? Weil etwas ganz Besonderes darin stehen sollte!“ Endlich am 11. Januar 1845 berichtet der Dichter freudig, dafs sich sein Befinden gebessert habe, und dafs das poetische Schaffensvermögen wieder in seinem Innern sich rege.[4]) Wie schon bemerkt, erst am 1. Februar desselben Jahres tritt uns ein Einfall[5]) entgegen, den wir mit einem Epigramm, nämlich „Der Greis“,[6]) in Zusammenhang bringen können. Die bereits erwähnte Notiz[7]) vom 1. Februar über das Genie und das Talent enthält einen ähnlichen Gedanken wie das Epigramm gleichen Namens.[8]) Vom 6. Februar 1845 stammt die Notiz,[9]) die im Epigramm „Zu hoher Preis“[10]) poetische Gestaltung fand, ebenso der im Epigramm „An den Menschen“[11]) verkörperte Gedanke[12]): „Ach, meine Augen

[1]) Br. I. 356.
[2]) Sg. II. 129.
[3]) Tgb. II. 111.
[4]) S. 118.
[5]) S. 122, Zeile 10—11.
[6]) Sg. II. 150.
[7]) Tgb. II. 125, Zeile 28 ff.
[8]) Sg. II. 158.
[9]) Br. I. 359.
[10]) Sg. II. 162.
[11]) Sg. III. 380.
[12]) Br. I. 366.

sind so schrecklich scharf, ich schaue durch die Erde hindurch, und ich sehe die Toten, wie sie verwesen, nun sehe ich die Blumen, die sie bedecken, nicht mehr.“ Das Endglied einer langen Gedankenkette ist das Epigramm „Kriterium der Bildung“.[1]) Der erste Keim desselben[2]) tritt schon am 13. April 1837 ans Tageslicht: „Gewifs ist es ein guter und insbesondere mir für Erlangung weiterer Bildung anzuratender Weg, von irgend einem Punkt in irgend einer Wissenschaft auszugehen und sich dabei über alles, was aus anderen Wissenschaften dahin einschlägt, nebenbei zu belehren.“ Am 10. Dezember 1841 spricht sich Hebbel über das Menschenleben aus[3]): „Was ist Leben? Du stehst im Kreis, bist durch den Kreis beschlossen; wie könnte der Kreis wieder, sei er als Bild oder Begriff, in dir sein? das Ganze vom Teil umfafst werden, in ihm aufgehen?“ In Verse gebracht, tritt uns dieser Gedanke in den beiden ersten Zeilen des bewufsten Epigramms entgegen:

„Mancher ist ehrlich genug, mit Ernst und Eifer zu forschen,
Was er ist in dem Kreis, den die Natur ihm bestimmt.“

Am 1. Mai 1843 begründet[4]) Hebbel seine Behauptung, Neues könne „im wissenschaftlichen Kreise durchaus nicht geliefert werden.“ Erst der Ausspruch[5]) vom 16. Februar 1845 kommt dem Grundgedanken des genannten Epigramms nahe: „Bildung hat nur der erlangt, der sein Verhältnis zum Ganzen und zu jedem der unendlichen Kreise, aus dem es besteht, abzumessen weifs, und daraus ergiebt sich unmittelbar die richtige Würdigung unseres individuellen Leistens und zugleich auch aller und jeder Belohnungen, die das Geschlecht, das aus lauter solchen Punkten, wie wir selbst sind, zusammengesetzt ist, gewähren kann.“

Rom, dessen antiquarische Seite weniger Reiz für Hebbel hatte, erschien ihm, wie er sich am 20. Februar 1845 äufsert,[6]) wie ein Grab der Vergangenheit, „in dem wir wie Würmer herumkriechen, um uns einen Mafsstab für unsere Kleinheit

[1]) Sg. II. 182.
[2]) Tgb. I. 60.
[3]) S. 248.
[4]) S. 318.
[5]) Tgb. II. 126.
[6]) Tgb. I. 26.

daraus hervorzuscharren.“ Begeistert spricht er von dem Blau des italienischen Himmels. So heifst es denn auch im Epigramm „Rom“[1]:

„Rom, schon bist du Ruine und wirst noch weniger werden,
Aber dein Himmel verbürgt mir die ewige Stadt . . .“

Ebenfalls unterm 20. Februar 1845 steht ein dem Epigramm „Philosophenschicksal“[2] zu Grunde liegender Einfall.[3] An Aphorismen, gereimten Epigrammen[4] und Distichen besonders reich ist der 21. Februar desselben Jahres. So weist ein Gedanke[5] auf das Epigramm „Tiberius' Antwort“[6] hin, ein anderer[7] auf das Epigramm „An das Glück“.[8] Ferner finden wir daselbst eine Aphorisme[9] und eine teilweise Ausführung[10] derselben, die das von R. M. Werner mitgeteilte Epigramm[11] vom 21. August 1845 „Der schönste Tod und der schlimmste“ hervorrief. Es folgen tiefe Bemerkungen über die deutsche Sprache,[12] worüber Hebbel wiederholt[13] sich äufsert: Gedanken, die zum Teil mit ins Epigramm „Unsere Sprache“[14] verflochten sind. Ebenfalls der 21. Februar 1845 zeitigt den im Epigramm „Shakespeare“[15] verarbeiteten Einfall.[16] Und zwar bildet dieser die erste Verszeile jenes Epigramms. Die drei andern Verse dürften

---

[1]) Sg. II. 168; zu diesem Epigramm vgl. auch Br. I. 373 (7. VII. 45).

[2]) Sg. II. 144.

[3]) Tgb. II. 129, Zeile 28—31; vgl. auch Br. I. 265 (27. II. 45).

[4]) Tgb. II. 139 3 Epigramme; S. 140 2 Sprüche; S. 141 5 Sprüche; S. 142 Spruch; S. 143 2 Sprüche; S. 145 Spruch.

[5]) Tgb. II. 137, Zeile 4.

[6]) Sg. III. 426.

[7]) Tgb. II. 137, Zeile 5—7.

[8]) Sg. III. 377; vgl. hierzu Tgb. I. 29, Zeile 15/16 (2. XI. 36) und Tgb. I. 228, Zeile 1—2 (23. X. 40).

[9]) Tgb. II. 138, Zeile 1—2.

[10]) Ebenda, Zeile 18—21.

[11]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 330.

[12]) Tgb. II. 138.

[13]) Tgb. I. 119—120 (23. XI. 38); S. 224; S. 225 (13. XI. 40); Tgb. II. 143 (21. II. 45) und II. 175 (4. IX. 46).

[14]) Sg. II. 176—78.

[15]) Sg. II. 151.

[16]) Tgb. II. 140.

auf einen ähnlichen Gedanken[1]) vom 1. Juli 1836 zurückgehen. Ebenfalls unter demselben Datum weist das Tagebuch wieder einmal ein Epigramm in Distichenform[2]) auf, das erst in der Sammlung von 1857 unter dem Titel „Fatale Konsequenz“[3]) mit mehreren Abänderungen Aufnahme fand. Es schliefsen sich an zwei weitere Epigramme im elegischen Versmafse,[4]) wovon das erste unter dem Titel „Der Allerdeutscheste“[5]) der Sammlung von 1848 mit zwei Abänderungen, das andere „Auf dem Kapitol“[6]) mit Änderung der zweiten Verszeile einverleibt wurde. Gleichfalls auf Aphorismen vom 21. Februar 1845 sind noch die beiden Epigramme „Die Techniker in der bildenden Kunst“[7]) und „Das Feuer“[8]) zurückzuführen.

Am 30. März 1845 schreibt Hebbel an seine ihn zur Heirat drängende Hamburger Freundin,[9]) der Dichter müsse eine behagliche Existenz haben, ehe er arbeiten könne; „andere arbeiten, um diese Existenz zu erlangen.“ Mit Umstellung der beiden Sätze verwendet er den Einfall im Epigramm „Situation des Dichters“.[10]) Der im Epigramm „Natur des Einfalls“[11]) verdichtete Gedanke fand schon einmal in einem gereimten Sinngedicht[12]) vom 30. März poetischen Ausdruck. Auf die Epigramme „Die Kuppelbeleuchtung in Rom“[13]) und „Italien“[14]) deuten Stellen aus dem Briefe an Elise desselben Datums. — Das Epigramm „Goethes Belobungen“[15]) klingt an die Tagebucheintragung vom

[1]) Tgb. I. 25.
[2]) Tgb. II. 140 unten.
[3]) Sg. III. 444.
[4]) Tgb. II. 141.
[5]) Sg. II. 201.
[6]) Sg. II. 130.
[7]) Sg. II. 160; vgl. hierzu: Tgb. II. 142 und 279.
[8]) Sg. III. 443; vgl. hierzu: Tgb. II. 143.
[9]) Br. I. 366; vgl. auch Tgb. II. 146.
[10]) Sg. II. 198.
[11]) Sg. II. 172.
[12]) Tgb. II. 146; vgl. auch Tgb. I. 23 (4. VI. 36).
[13]) Sg. II. 135; vgl. auch Br. I. 363.
[14]) Sg. II. 133; vgl. auch Br. I. 364.
[15]) Sg. II. 186.

20. April 1845 an[1]): „Was heifst loben? Einem andern sein Dasein bestätigen. Welche Anmafsung!“ Das Epigramm „Ariost“[2]) spiegelt folgenden Einfall[3]) vom gleichen Datum wider: „In so reizender Form hat wohl noch nie jemand die Abgeschmacktheit des Weltwesens dargestellt wie Ariost.“ Ebenfalls mit Aphorismen gleichen Datums haben Beziehung die Epigramme „Modernes Privilegium der Wissenschaft“[4]) und „Die Komödie“.[5]) — In Rom werden gewifs auch noch folgende Epigramme entstanden sein, über die wir aus den Tagebüchern und aus dem Briefwechsel nichts erfahren, „La chiesa sotterranea dei Capucini a Roma“,[6]) „Via Appia“,[7]) „Der Epheu am Grabe der Caecilia Metella“,[8]) „Monolog eines römischen Modelljägers“,[9]) „Der wahre Papst“,[10]) „Ahnenstolz der Völker“,[11]) „Unterschied“.[12])

Am 16. Juni 1845 reiste Hebbel von Rom nach Neapel. Auf der Rast in Albano erlebte er jene ergötzliche Situation, die uns das Epigramm „In Albano“[13]) veranschaulicht. Noch am 5. Juni 1851 erinnerte er sich genau an jenen heiteren Vorfall. Ihm ergehe es oft, so schrieb er an diesem Tage dem Berliner Dramaturgen Heinrich Theodor Rötscher,[14]) ähnlich wie „jenem Esel in Italien, der sich mit aus dem Halse hängender Zunge drei Schritte vom Brunnen in der glühenden Mittagshitze unerquickt niederlegen wollte“. Auch er bedürfe „in Dingen, die nicht Kopf und Kragen angehen“, des Anspornes seiner Freunde, „einen Entschlufs zu fassen.“

[1]) Tgb. II. 148.
[2]) Sg. II. 141.
[3]) Tgb. II. 149.
[4]) Sg. II. 194; vgl. Tgb. II. 149.
[5]) Sg. II. 157; vgl. Sämtliche Werke, hrsg. von Werner, Bd. I, S. 445 f. Anmerkung zum „Diamant“.
[6]) Sg. II. 125.
[7]) Sg. II. 130.
[8]) Ebenda.
[9]) Sg. II. 140.
[10]) Sg. II. 180.
[11]) Sg. II. 138.
[12]) Sg. II. 148.
[13]) Sg. II. 165; vgl. hierzu Br. I. 373 (7. VII. 45).
[14]) Werners Nachlese, Bd. I. 338.

In jener „Bestie“ habe er sein eigenes Portrait erblickt und ihr deshalb in seinen Epigrammen ein Denkmal gesetzt.

Am Morgen des zweiten Reisetages kam der Dichter zu den Pontinischen Sümpfen und war erstaunt,[1]) kräftigen „Boden, von Gras und Kräutern strotzend“, aber „keine Spur von Sumpf“ zu finden. Fast ebenso beschreibt er jene Gegend im Epigramm „Die Pontinischen Sümpfe“[2]):

„Lachen erwartete ich, was fand ich? Strotzende Wiesen,
Selten wuchernden Schilf, kaum die Spuren von Sumpf.“

Im Tagebuch heifst es dann: „ . . am Wege eine dichte Allee, mit mächtigen Bäumen bepflanzt, die für das Mark des Erdreichs bürgen.“ In epigrammatischer Fassung nimmt sich diese Schilderung, wie folgt, aus:

„Aber kräftige Bäume, das Mark des Erdreichs bezeugend,
Korn auch, freilich nur da, wo man welches gesä't!“

Auf die letzte Verszeile deutet die folgende Tagebuchbemerkung hin: „Diese Sümpfe wären in zehn Jahren durch den Fleifs der Menschenhand in eine Kornkammer zu verwandeln.“

Sein Weg führte den Dichter weiter in die Campagna Felice, wo nach seinen Worten[3]) der Segen „wie ein Goldregen von unten herauf“ aus dem Boden hervorquillt und „Öl, Wein, Korn, alles, was der Mensch bedarf, in unendlicher Menge“ darbietet. Beim Dichten des Epigramms „Weizenfeld in der Campagna Felice“[4]) erinnerte er sich offenbar nur an den Kornreichtum jenes Landstriches. Am 19. Juni 1845 langte Hebbel in Neapel an. Einen bei seiner Ankunft empfangenen Eindruck, über den er am 7. Juli 1845 an Elise berichtet,[5]) gestaltete er zum Epigramm „Als ich von Rom nach Neapel kam“.[6])

Eine Notiz[7]) vom 3. Juli 1845 steht vielleicht in Zusammenhang mit dem Epigramm „Vor Raphaels Galatea“.[8])

---

[1]) Br. I. 374 (Neapel).
[2]) Sg. II. 165.
[3]) Br. I. 374 (Neapel).
[4]) Sg. II. 173.
[5]) Br. I. 374/5.
[6]) Sg. II. 169
[7]) Tgb. II. 150.
[8]) Sg. II. 127.

Sie lautet: „Ob Raphael wohl je etwas Häfsliches gesehen hat?“ An diese Frage knüpft Hebbel eine Betrachtung über Shakespeares Stücke. Im bewufsten Epigramm sind Raphael und „der Dichter, welcher die Julia schuf,“ in Beziehung zu einander gebracht.

Aus Briefen an Felix Bamberg[1]) und an den Maler Louis Gurlitt[2]) vom 10. Juli 1845 erfahren wir, dafs Hebbel während der letzten heifsen Monate, wo er „zu nichts Dramatischem“ kommen konnte, neben rein lyrischen Gedichten vor allem Epigramme (100 an der Zahl), „natürlich im antiken Sinne des Worts,“ schrieb. Es ist ihm dabei, so bemerkt er humorvoll, wie einem Kaufmann ergangen, der, „wenn der grofse Gewinn ausbleibt“, den kleineren nicht verschmäht: „Man mufs Muscheln aufheben, wenn keine Perlen zu finden sind.“ Vielleicht gar in der „Villa reale a Napoli“ selbst ist das Epigramm gleichen Namens[3]) entstanden, in der er nach einem Briefe[4]) an seine Hamburger Freundin vom 25. Juli 1845 köstliche Abende verlebte. In demselben Schreiben erwähnt er auch seine Epigramme, von denen er hofft, dafs sie ihre Wirkung auf die Leserwelt nicht verfehlen würden. Nachdem er am 4. August desselben Jahres wieder einen Reimspruch in sein Tagebuch[5]) geschrieben, berichtet er[6]) am 29. September von einem Besuche der „Studien“ in Neapel, wobei er offenbar die Anregung zum Epigramm „Die Alexanderschlacht in Neapel“[7]) empfing. Unterm 30. September 1845 finden wir einen Gedanken über Pompeji,[8]) der in dem jedenfalls nach 1848 entstandenen Epigramm „Auf einen Schmetterling, der mich in der Gräberstrafse zu Pompeji umflog“[9]) widerklingt. Unterm gleichen Datum steht auch ein Reimspruch[8]) im Tagebuche. In Neapel sind

[1]) Br. I. 257.
[2]) Vgl. Werners Nachlese, S. 181.
[3]) Sg. II. 126.
[4]) Br. I. 380.
[5]) Tgb. II. 155.
[6]) Ebenda.
[7]) Sg. II. 197.
[8]) Tgb. II. 156.
[9]) Sg. III. 369; vgl. auch Werners „Lyrik und Lyriker“, S. 177. 8.

wohl noch aufserdem entstanden: „Neapolitanisches Bild“[1]) und „Die sicilianische Seiltänzerin“.[2]) Auf einen Ausflug nach Sicilien mufste Hebbel zu seinem Leidwesen wegen des immer empfindlicher werdenden Geldmangels verzichten. Vielleicht gaben jene beiden im zuletzt genannten Epigramm erwähnten sicilianischen Seiltänzerinnen gerade um die Zeit Vorstellungen in Neapel, als Hebbel dort weilte.

Am 8. Oktober 1845 hatte sein viermonatlicher Aufenthalt in Neapel sein Ende erreicht, über den er am 18. desselben Monats an Felix Bamberg begeistert schrieb[3]): „Diese Zeit gehört zu der glücklichsten meines Lebens. Es kam so manches zusammen, was sich in Neapel nicht immer trifft. Ich kann nicht darüber schreiben, um so weniger, als ich den schönsten der gehabten vielen schönen Momente in meinen neueren Gedichten schon Denkmäler gesetzt habe“. In Rom langte der Dichter am 13. Oktober 1845 an und blieb daselbst bis zum 29. dieses Monats.

Die bisher erwähnten Epigramme dürften also zu jenen gehören, über die er am 10. Januar 1849 sich äufsert,[4]) sie seien „fast alle ohne Ausnahme in Rom und Neapel“ entstanden. Dies „fast alle ohne Ausnahme“ schränkte jedoch Hebbel selbst am 25. September 1847 ein, wo er sagt: „Die Gedichte, denen ich einen Zuschufs nachsandte, müssen die Presse in diesen Tagen verlassen oder sie schon verlassen haben.“ Unter diesen Gedichten befanden sich also, wie wir auch bereits aus den Gedankengängen der Tagebücher teilweise nachgewiesen haben, auch mehrere Epigramme, die erst in Wien entstanden sind, wo der Dichter am 4. November 1845 eintraf, und wo seine ganze drückende Lebenslage mit einem Male durch seine Verheiratung mit der Hofschauspielerin Christine Enghaus eine günstige Wendung erfuhr. Die schöne Kaiserstadt an der blauen Donau blieb denn auch, wenn man von einigen Reisen absieht, sein Wohnsitz bis zu seinem Lebensende. Die liebgewordene Form des Epigramms

[1]) Sg. II. 161; vgl. Tgb. I. 234 (2. II. 41).
[2]) Sg. II. 190.
[3]) Br. I. 261.
[4]) Tgb. II. 312.

pflegte er neben andern poetischen Gattungen auch unter den neuen Lebensverhältnissen weiter fort.

So finden wir im Jahre 1846 vier Epigramme im elegischen Versmafs[1]) ins Tagebuch eingetragen, die Hebbel nicht seinen Gedichtsammlungen einverleibte. Auch drei spruchartig gereimte Gedichte weist das Tagebuch dieses Jahres auf.[2]) Aufserdem glaube ich zu folgenden Epigrammen die aphoristischen Keime gefunden zu haben: „Christine auf dem Ball“,[3]) „Ein Ausspruch S. E—s“,[4]) „Die Summe des Lebens“,[5]) „Währt ein Gewitter . . .“,[6]) „Der Ungar und seine Ansprüche“,[7]) „Selbstkritik meiner Dramen“,[8]) „Unsterbliche und Unbegrabene“,[9]) „Der Schlaf“,[10]) „Unter mein Bild von Rahl“,[11]) „Männer und Ordensbänder“.[12]) Ferner weist R. M. Werner in seinem Aufsatz „Aus Hebbels Nachlafs“[13]) folgendes Epigramm „der ersten Zeit des Wiener Aufenthaltes“ (vielleicht März 1846) zu:

„Menschen ertrinken im Meer. Soll einer ruhig drin atmen,
Mufs es Neptunus sein oder ein Fisch und ein Frosch.“

Am 1. Januar 1847 nimmt Hebbel sich vor,[14]) einmal ganz regelmäfsig Tagebuch zu führen, „blofs, um zu sehen, ob etwas dabei herauskommt, und was.“ Am 22. Januar 1847

---

[1]) Tgb. II. 158 unten (ohne näheres Datum, Anfang 1846); S. 159 (ebenfalls ohne genaueres Datum, Anfang 1846). Zu diesem Epigramm vgl. Zukunft, Jahrgang VII, No. 44, S. 194 die Bemerkung Werners in seiner Skizze „Neues von Hebbel“. Vgl. ferner Tgb. II. 160 (26. V. 46); S. 166 (30. VI. 46).

[2]) Tgb. II. 160, 2 Sprüche (26. V. 46); S. 184 dieselbe Gnome wie im Tgb. I. 83. (5. I. 38) mit Abänderung.

[3]) Tgb. II. 159 (ohne genaueres Datum, Anfang 1846); Sg. III. 451.

[4]) S. 160 (26. V. 46); Sg. IV. 258.

[5]) S. 160 (26. V. 46); vgl. auch Werners „Lyrik und Lyriker“ S. 442; Sg. III. 386.

[6]) Tgb. II. 166 (30. VI. 46); Sg. IV. 246 No. 1.

[7]) Tgb. II. 166 (30. VI. 46); Sg. II. 170; Sg. III. 427.

[8]) Tgb. II. 166 (30. VI. 46); Sg. III. 434.

[9]) Tgb. II. 174, 5 (4. IX. 46); Sg. III. 403.

[10]) Tgb. II. 184 (3. X. 46); Sg. III. 376.

[11]) Tgb. II. 184 (3. X. 46); Sg. III. 450.

[12]) Tgb. II. 186 (12. X. 46); Sg. II. 202.

[13]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 329.

[14]) Tgb. II. 204.

tritt uns der erste Keim[1]) zu Hebbels Epos „Mutter und Kind“ entgegen. Während der Bearbeitung dieses Stoffes mag vielleicht auch das Epigramm „Des Lebens Höchstes“,[2]) worin die Mutterliebe gleichfalls verherrlicht wird, entstanden sein. In einem Briefe vom 28. desselben Monats an Gustav Kühne in Leipzig bedauert[3]) der Dichter „mit künstlerischem Schmerz“, dafs in seinem Band neuerer Gedichte „die geringeren, die Epigramme“, in denen er „neben einiger Poesie das Specielle“ seiner „Lebens- und Weltanschauung mit möglichster Ausschliefsung blasenhafter Einfälle des Moments nieder zu legen suchte“, die übrigen Poesien des Bandes „an Wirkung bei weitem übertreffen werden“.

Eine an demselben Tage eingetragene Bemerkung liegt dem Epigramm „Auf manchen“ zu Grunde.[4]) Auf Notizen vom 10. März 1847 sind die Epigramme „Das Urgeheimnis“[5]) und „Das griechische Feuer“[6]) zurückzuführen. Nach Vorverhandlungen vom 29. März[7]) und 3. April 1847[8]) schlofs Hebbel am 30. Juli mit dem Leipziger Verleger Weber einen Vertrag über eine Gesamtausgabe seiner Werke ab.[9]) Am 13. April schrieb der Dichter ein gereimtes Sinngedicht ins Tagebuch.[10]) Folgende drei Epigramme müssen noch bis zum Abschlufs der zweiten Gedichtsammlung entstanden sein, in der sie auch Platz fanden: „Dem Teufel sein Recht im Drama“,[11]) „Seltsamer Irrtum“,[12]) „An die Erde“.[13])

---

[1]) Tgb. II. 219.

[2]) Sg. III. 377.

[3]) Werners Nachlese, Bd. I, S. 210.

[4]) Werners Nachlese zu Hebbels Briefen Bd. I, S. 212; Sg. III. 397.

[5]) Sg. III. 458; vgl. Tgb. II. 244.

[6]) Sg III. 460; vgl. Tgb. II. 247.

[7]) Tgb. II. 526.

[8]) Ebenda S. 257.

[9]) Ebenda S. 265.

[10]) S. 259.

[11]) Tgb. II. 261 (20. V. 47); Sg. II. 156.

[12]) Tgb. II. 265 (20. VII. 47); vgl. auch Tgb. II. 397, Zeile 3 (15. VII. 54) ähnlicher Gedanke; Sg. II. 185. Unterm 30. VII. 47 steht auch ein gereimtes Epigramm im Tgb. II. 265; S. 278 2 Gnomen vom 28. VIII. 47.

[13]) Tgb. II. 283 (20. IX. 47); Sg. II. 179.

Als Kommentar zum Epigramm „Goethe“[1]) erscheint folgende Bemerkung[2]) aus dem an F. Bamberg am 27. Mai 1847 gerichteten Schreiben: „Mir gewährt ein Lessingscher Aufsatz, eine Schillersche oder Humboldtsche Abhandlung jetzt einen höheren Genufs als ein Sophokleisches oder Shakespearisches Drama, obgleich ich recht wohl weifs, dafs sie nicht viel gegen ein solches bedeuten. Als ich diese Erfahrung zuerst machte, hat sie mich, wie eine Abnormität, geängstigt, ich fand aber bald den Schlüssel dazu. Aufsätze und Abhandlungen dieser Art kann ich meiner Natur nach nun und nimmer hervorbringen, wenn die mir verliehenen einzelnen Kräfte auch ins Unendliche potenziert würden; wohl aber, vorausgesetzt natürlich, dafs das letztere geschehe, vollendete Dramen, denen meine unvollendeten wenigstens vorarbeiten. Darum nötigen jene mir mehr Erstaunen ab wie diese, und ich habe in nachstehendem Epigramm auf Goethe:

„Was ich selber vermag, das darf ich an andern verachten;
Darum schelt' ich dich nicht, dafs du geschwiegen zu Kleist!“

meine innerste Überzeugung ausgesprochen“.

Auf Aphorismen vom Jahre 1847 gehen noch folgende Epigramme zurück: „Richtschnur“,[3]) „Grün“,[4]) „Der Kritiker als Demiurg“,[5]) „Devise für Kunst und Leben“,[6]) „Auf den Tod“,[7]) „Mein Lorbeer“,[8]) „Lorbeer und Perücke“,[9]) „Den Verstand in Ehren“.[10]) R. M. Werner bringt eine Briefstelle[11]) an Emil Palleske

[1]) Sg. II. 168.

[2]) Br. I. 292.

[3]) Sg. III. 404; vgl. Tgb. II. 259 (19. VIII. 47).

[4]) Sg. IV. 245; vgl. Tgb. II. 265 (16. VI. 47).

[5]) Sg. III. 416; vgl. Tgb. II. 284 (26. IX. 47).

[6]) Sg. III. 431; vgl. Tgb. II. 284 (26. IX. 47); ferner Werners Nachlese, Bd. I, 258, Brief an E. Janinsky vom 14. VIII. 48. Hier wird oben gemeintes Epigramm direkt als „Neues Epigramm von mir“ bezeichnet; vgl. ferner ebenda S. 160, Brief an Christine Hebbel (12. X. 61 Magdeburg).

[7]) Sg. III. 372; vgl. Tgb. II. 286 (10. X. 47).

[8]) Sg. III. 434; vgl. Tgb. II, 287 (27. X. 47).

[9]) Sg. IV. 244; vgl. Tgb. II. 287 (27. X. 47); ferner Br. I. 55 (11. I. 59) an Franz von Dingelstedt.

[10]) Sg. III. 439; vgl. Tgb. II. 287 (27. X. 47).

[11]) Werners Nachlese, Bd. I, S. 228.

vom 11. September 1847 mit dem Epigramm „Einem Ursprünglichen“ in Verbindung.

Am 31. Dezember 1847 hält Hebbel Rückschau auf das verflossene Jahr[1]: „Herausgegeben: der Diamant, ein Trauerspiel in Sicilien in der Novellenzeitung, ein Band neuer Gedichte. Erstere beiden Werke wurden höchst mifsfällig aufgenommen, aber nur, weil keiner sich Mühe gab, sie verstehen zu wollen; den Gedichten steht ein besseres Schicksal bevor, wenn der Schein nicht täuscht.“ Doch bald erfuhr das erste Epigrammenbuch[2]) Hebbels, das in der That von falsch gebildeten Pentametern (in der zweiten Hälfte des Pentameters setzt er nämlich oft statt des Daktylus den Spondeus oder Trochäus) wimmelte, einen Angriff von zuständiger Seite. Es war Arnold Ruge, der den Dichter brieflich in aller Ruhe und mit sachlicher Überlegung auf jene Verstöfse gegen die Metrik hinwies. In der hierüber berichtenden Tagebuchstelle[3]) vom 8. Januar 1848 tritt wiederum ein garstiger Charakterzug Hebbels hervor, auf den wir bei einer andern Gelegenheit noch einmal werden hinweisen müssen. Mit mafsloser Überhebung nannte er Ruge, mit dem er nun ein weiteres Verhältnis für unmöglich hielt, einen „anmafslichen Pedanten, dem es entgeht, dafs die metrischen Abweichungen von der strikten Vofs-Platenschen Observanz in meinen Distichen nicht blofs in dem Beispiel Schillers und Goethes eine Stütze finden,[4]) sondern nur aus der völligen Unmöglichkeit, im Deutschen einen vollkommenen, einen zugleich regelrechten und dabei wohlklingenden Hexameter zustande zu bringen,[5]) hervorgehen[6]) . . . Lehre: verbinde dich nie mit einem Menschen, dem das Mittel ist, was dir Zweck ist!“ Diesem Ärger verdankt das

[1]) Tgb. II. 290.

[2]) Neue Gedichte von Fr. Hebbel, Leipzig, J. J. Weber 1848, S. 123—203.

[3]) Tgb. II. 292 (8. I. 48).

[4]) Das ist auch nicht ganz gerechtfertigt, denn die späteren Distichen Schillers und Goethes sind in Bezug auf die metrische Form fast durchweg einwandfrei.

[5]) Man vergleiche die Hexameter seines Epos „Mutter und Kind“.

[6]) Der Tadel trifft vor allem, wie bemerkt, die fehlerhaft gebauten Pentameter.

Epigramm „Führer durchs Leben“[1]) seine Entstehung. — Bald jedoch hatte bei Hebbel Einsicht Platz gegriffen, und so schrieb er bereits am 27. Januar 1848 an Emil Palleske[2]): „Für das Freundliche, das Sie mir über meine Gedichte sagen mochten, danke ich Ihnen von Herzen. Wenn Sie meine Hexameter und Pentameter inkorrekt finden, so haben Sie recht. Doch leitete mich auch hierbei ein Prinzip. Ich halte nämlich gute Hexameter und Pentameter in unsrer Sprache für unmöglich, kenne auch keine solchen und schätze die nachlässigen Schiller-Goetheschen höher als die Vofs-Platenschen, weil letztere Ansprüche rege machen, die sie nachher, wenigstens nach meinem Gefühl, doch nicht erfüllen, was erstere nicht thun. Freilich thäte man noch besser, sich dieses Verses ganz zu enthalten, aber es geschieht nun einmal nicht.“ Wohl mit Beziehung auf den erwähnten Vorfall schrieb Hebbel am 12. Mai 1851 an Amalia Schoppe[3]): „Der Dichter, der selbst im Centrum seiner Schöpfung steht, erfährt erst durch fremde Urteile, wie viele Standpunkte von der Peripherie aus möglich sind, und das gereicht ihm sowohl zum Genufs als zur Belehrung.“ So verschlofs sich denn der Dichter in der Folgezeit viel weniger gegen eine wohlgemeinte Kritik. Er antwortete z. B. auf einen vom 10. Januar 1855 datierten[4]) Brief Friedrich von Uechtritz, in dem dieser die Beseitigung derselben schon von Ruge getadelten metrischen Fehler fordert, folgendermafsen[5]): „Für Ihre Bemerkungen zu diesen beiden Bänden bin ich Ihnen aufrichtig dankbar, wären es nur mehr gewesen! Die metrischen unterschreibe ich unbedingt, an meine Pentameter mag ich gar nicht denken, sie sind in meinem Handexemplar aber schon alle verbessert, und die Epigramme werden sich, wie ich hoffe, in der neuen Gestalt nicht ganz übel ausnehmen, wenn die später entstandenen, welche die Zahl 100 schon überschreiten, hinzukommen.“ In der That hat auch Hebbel die Feile eifrig gehandhabt, und man kann gegen

[1]) Sg. III. 377.
[2]) Werners Nachlese, Bd. I, S. 247.
[3]) Tgb. II. 344.
[4]) Br. II. 213.
[5]) Br. II. 215/6.

die Epigramme der „Gesamtausgabe“[1]) nach dieser formalen Seite hin kaum einen Tadel mehr erheben.

Auf Tagebucheintragungen vom Jahre 1848 weisen folgende Epigramme hin: „Die Krankheit“,[2]) „Das Prinzip der Naturnachahmung“,[3]) „Im Grofsen wie im Kleinen“,[4]) ferner einige von Kuh aus dem Nachlafs herausgegebene Epigramme.[5]) Werner bringt Briefstellen vom Jahre 1858 mit folgenden Epigrammen in Beziehung: „Die Erde und der Mensch“,[6]) „Auch einmal dem Wicht eine Antwort“,[7]) „Meine Dramen“.[8]) Gereimte Epigramme sind drei entstanden.[9])

Am 10. Januar 1849 zeichnet Hebbel die Geburtstage seiner neueren Gedichte auf und die schon erwähnte Bemerkung,[10]) dafs die Epigramme fast alle ohne Ausnahme in Rom oder Neapel entstanden seien. Unterm 10. Januar sind auch zwei gereimte Sprüche niedergeschrieben.[11]) Vom 10. Februar stammt ein gereimtes Epigramm[12]) und der zu dem Epigramm „Zufall“[13]) abgerundete Gedanke, vom 7. März der Keim zum Epigramm „Die Regel“.[14]) Am 24. Juli schreibt Hebbel an Gustav Kühne[15]): „Hiebei erhalten Sie einige Epigramme, politische und unpolitische, auf Abschlag; sie sind erst erstanden.“

---

[1]) Gedichte von Fr. Hebbel, Gesamtausgabe, stark vermehrt und verbessert. Stuttgart und Augsburg, Cotta, 1857.

[2]) Sg. III. 460; vgl. Tgb. II. 294 (18. I. 48); vgl. auch S. 172.

[3]) Sg. III. 398; vgl. Tgb. II. 301 (20. V. 48).

[4]) Sg. III. 454; vgl. Tgb. II. 306 (27. IX. 48).

[5]) Sg. IV. 253; vgl. Tgb. II. 307 (14. XI. 48); S. 319 (19. V. 49); S. 461 (1. IV. 59).

[6]) Werners Nachlese, Bd. I, S. 260.

[7]) Ebenda 263.

[8]) Ebenda.

[9]) Tgb. II. 298 Spruch (28. III. 48); S. 305 Spruch (7. und 8. IX. 48); S. 307 Spruch (14. XI. 48).

[10]) Tgb. II. 311/12.

[11]) Tgb. II. 310 2 Sprüche (10. I. 49).

[12]) Tgb. II. 316.

[13]) Sg. IV. 256; vgl. Tgb. II. 315.

[14]) Sg. III. 395; vgl. Tgb. II. 316.

[15]) Br. I. 430.

Folgendes Epigramm aus dem Nachlafs datiert[1]) Werner unter den Januar 1849:

„Man mufs den Wanzen nicht beweisen wollen,
Dafs sie sich selber knicken sollen."

Unterm 1. Oktober steht ein gereimter Spruch im Tagebuche.[2]) Sonst kann ich keine später zu Epigrammen abgeschliffenen Aphorismen noch auch Epigramme vom Jahre 1849 nachweisen.

Auf Notizen vom Jahre 1850 konnte ich folgende Epigramme zurückführen: „Der deutsche Mime",[3]) „Verschiedene Konsequenzen",[4]) „Das Sterben",[5]) „Die Freiheit der Presse".[6]) Am 24. Oktober schreibt Hebbel an Gustav Kühne[7]): „Was sagen Sie zu Schleswig-Holstein, zu Deutschland, zur Welt? Ich schrieb vor zehn Jahren — also 1840:

„Deutsche zogen nach Rom, warum nicht Russen nach Deutschland?
Jene waren ein Volk, diese sind nur Geschmeifs."

Auf dieses Epigramm[8]) bezieht sich, wie F. Bamberg bemerkt, vielleicht folgende Stelle eines an ihn gerichteten Briefes[9]) vom August 1850: „Allem Anscheine nach soll deutsche Kultur durch russische Gedärme hindurch spazieren. Und doch kann ich's nicht glauben, denn ein gewisses Epigramm im zweiten Teil meiner Gedichte scheint mir eine Wahrheit auszusprechen, die durch die ganze Weltgeschichte bestätigt wird."

Diese Wahrheit hatte jedoch Hebbel schon in einem früheren Briefe als in dem an Bamberg gerichteten ausgesprochen, nämlich in dem Schreiben an Emil Palleske vom 26. Mai 1850, wo es heifst[10]): „Der deutsche Bund darf wieder auferstehen! Nun ich verzweifle nicht. Nach 1848 sollten

[1]) Zukunft, Jahrgang VII, No. 8, S. 329.
[2]) Tgb. II. 321.
[3]) Sg. III. 453; vgl. Tgb. II. 325 (13. II. 50).
[4]) Sg. III. 443; vgl. Tgb. II. 330 (6. IX. 50).
[5]) Sg. IV. 91; vgl. Tgb. II. 331 (2. XI. 50).
[6]) Sg. III. 427; vgl. Tgb. II. 331 (2. XI. 50).
[7]) Br. I. 437.
[8]) Sg. II. 156 „Verschiedener Kasus".
[9]) Br. I. 329.
[10]) Werners Nachlese, Bd. I, 290/1.

wir am Ende nur noch lernen, und die Zeit wird kommen, wo wir beweisen können, dafs wir die Schule hinter uns haben. Denn nimmermehr kann deutsche Bildung bestimmt sein, in russische Gedärme hinüber zu spazieren, den Grund sprach ich vor Jahren schon in einem Epigramm aus.“ Am 2. November 1850 ist ein gereimtes Epigramm[1]) entstanden.

Beim Jahresüberblick vom 31. Dezember dieses Jahres klagt der Dichter,[2]) dafs das lyrische Vermögen bei ihm zu stocken beginne, und dafs die entstandenen Gedichte nichts mehr heifsen wollten.

Das Jahr 1851 ist wieder reicher an Aphorismen, die epigrammatisch verarbeitet wurden. Für folgende Epigramme glaube ich die Wurzeln gefunden zu haben: „Genius“,[3]) Hafs und Liebe“,[4]) „Das Urteil der Freunde“,[5]) nur im Tagebuch „Karlsschüler“,[6]) „Der verborgene Kaiser“,[7]) „Der jüngste Tag und die Welt“,[8]) „Die Höhle“,[9]) „Trost“,[10]) „Ausrede“,[11]) „Grenze der Kunst“,[12]) „Zur Beherzigung“.[13]) Am 10. Februar sind zwei gereimte Sprüche „Bedenken“ und „An die Deutschen“ und ein Epigramm im elegischen Versmafs „Karlsschüler“ ins Tagebuch eingetragen.[14]) Vom 16. Mai stammt eine gereimte Gnome, die man „Wahrheit“ überschreiben könnte.[15]) Noch zwei gereimte Sprüche weist das Tagebuch vom Jahre 1851 auf; der eine[16])

---

[1]) Tgb. II. 332.

[2]) S. 336.

[3]) Sg. III. 442; vgl. Tgb. II. 338 (1. I. 51).

[4]) Sg. III. 387; vgl. Tgb. II. 338 (1. I. 51).

[5]) Sg. III. 439; vgl. Tgb. II. 338 (1. I. 51).

[6]) Tgb. II. 341 (10. II. 51).

[7]) Sg. III. 463; vgl. Tgb. II. 342 (1. III. 51); vgl. auch Tgb. II. 55.

[8]) Sg. III. 425; vgl. Tgb. II. 343/4 (15. III. 51).

[9]) Sg. III. 451; vgl. Tgb. II. 344 (2. V. 51); vgl. ferner S. 325.

[10]) Sg. III. 402; vgl. Tgb. II. 356 (26. X. 51).

[11]) Sg. III. 450; vgl. Tgb. II. 356 (28. X. 51 und 1. XI. 51).

[12]) Sg. IV. 150; vgl. Tgb. II. 358 (17. XII. 51, Zeile 16—19).

[13]) Sg. III. 421; vgl. Tgb. II. 358 (17. XII. 51); vgl. ferner Br. I. 381, Zeile 13—15 (26. VII. 45).

[14]) Tgb. II. 340/1.

[15]) S. 345.

[16]) S. 350.

steht unterm 20. August, der andere[1]) unterm 25. Dezember. Am gleichen Tage lesen wir[2]): „Wie viel rohe Materie läuft einem durch den Kopf, wenn man nicht an einem Werk arbeitet: das ist die Zeit des Tagebuchführens.“ Am 31. desselben Monats hält Hebbel gewohnheitsgemäfs Rückschau auf das verflossene Jahr[3]): „Gearbeitet: Epilog zur Genoveva, Agnes Bernauer, viele Epigramme, ein paar Aufsätze . . .“

Sehr spärlich erscheint die Ausbeute von Aphorismen für die Entstehungsgeschichte der Epigramme aus dem Jahre 1852. Aus der Notiz[4]) vom 10. Januar dieses Jahres ging das Epigramm „Welt und Mensch“ hervor. Am 18. September schrieb Dingelstedt aus München an seinen Wiener Freund[5]): „Während du mit deinem Weibe an der Adria lustwandeln gingest — hoffentlich in Byrons und Platens Fufstapfen, des Nächsten sichtbar werdend in einer Reihe von Epigrammen und Sonetten —, safs ich mit dem meinigen in der Nordsee.“ Über die Dürftigkeit des Tagebuches klärt uns der Dichter am 31. Dezember dieses Jahres auf:[6]) wegen der politischen Umtriebe und der vielen Haussuchungen hielt er es das ganze Jahr lang im Koffer eingeschlossen und büfste so seine Gedanken lieber ein, als dafs er sich in seiner aphoristischen Unterhaltung mit sich selbst hätte belauschen lassen.

Ebenfalls nur wenige Epigramme konnte ich mit Tagebuchnotizen vom Jahre 1853 in Beziehung bringen. Es sind dies folgende: „Politische Situation“,[7]) „Lessing und seine Nachfolger“,[8]) „Blumen und Dornen“,[9]) „Moderne Analyse des Agamemnon“,[10]) „Dareios“.[11]) Im Tagebuch

---

[1]) Tgb. II. 361.

[2]) S. 360.

[3]) S. 362.

[4]) Sg. III. 387; vgl. Tgb. II. 363.

[5]) Br. II. 37.

[6]) Tgb. II. 363.

[7]) Sg. III. 422; vgl. Tgb. II. 365 (ohne genaueres Datum, Anfang 1853).

[8]) Sg. III. 406; vgl. Tgb. II. 245 und 365.

[9]) Sg. III. 381; vgl. Tgb. II. 365.

[10]) Sg III. 417 mit dem Titel „Grenzbotenkritik des Agamemnon“; vgl. Tgb. II. 369 (15. III. 53) Epigramm im elegischen Mafs.

[11]) Sg. III. 441; vgl. Tgb. II. 375 (4. X. 53).

stehen aufserdem zwei gereimte Sprüche: „Bettina“[1]) und einer auf „Die Kleinen“.[2]) Ferner ist erst jüngst aus den Briefen des Iglauer Gymnasiallehrers Karl Werner an seine Braut Sini Heller ein Epigramm Hebbels bekannt geworden,[3]) das dieser als Unterschrift zu seinem Bildnis seinem Freunde Werner zu dessen Geburtstage am 5. Mai 1853 widmete:

„Stelle dich, wie du auch willst, nicht wird es an Feinden dir fehlen,
Aber, wie Thetis den Sohn, kannst du dich fei'n für den Streit.
Mache so ganz dich zum Träger des Guten, des Wahren und Schönen,
Dafs man die Götter verletzt, wenn man dich selber bekämpft!“

Der Jahresüberblick vom 31. Dezember berichtet: „Gearbeitet nichts bis auf ein paar Gedichte und einen Akt der Rhodope.“

Auf Notizen vom Jahre 1854 gehen folgende Epigramme zurück: „Die Veilchen“,[4]) „Christus und seine Apostel“,[5]) „Jedermann ins Album“,[6]) „Gervinus“,[7]) „An Columbus“.[8]) Gereimte Epigramme finden sich nicht im Tagebuch.

Am 10. Februar spricht Hebbel in einem Briefe an H. Th. Rötscher in Berlin davon, dafs in der Umarbeitung der „Genoveva-Magellona“ „die Situation hie und da zu blofsen Epigrammen“ habe herabgesetzt und aus den Charakteren nicht selten ein Rätsel gemacht werden müssen.[9]) Am 22. Dezember schreibt Hebbel an Adolf Pichler in Innsbruck,[10]) der besonders für seine Epigramme grofses Interesse bekundete[11]): „Mich haben Ihre Hymnen innig und warm angesprochen, sie sind voll und markig, und es weht darin der Hauch echter Begeisterung. Doch zweifle ich, ob diese Form sich jemals in Deutschland einbürgern wird, und habe mich

[1]) Tgb. II. 365.
[2]) S. 376.
[3]) Vgl. Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte, hrsg. von M. Koch. Bd. I. (Berlin 1901) S. 445—474, besonders S. 468.
[4]) Sg. III. 454; vgl. Tgb. II. 382 (20. III. 54).
[5]) Sg. IV. 221; vgl. Tgb. II. 384 (20. III. 54).
[6]) Sg. III. 378; vgl. Tgb. II. 390 (5. VII. 54).
[7]) Sg. II. 152; vgl. Tgb. II. 394.
[8]) Sg. III. 380; vgl. Tgb. II. 410 (1. VIII. 54).
[9]) Werners Nachlese, Bd. II. 5.
[10]) Br. II. 400 (2. I. 53).
[11]) Werners Nachlese, Bd. II. 26/27; vgl. Tgb. II. 417 (18. XII. 54).

ihrer, wie aller verwandten, in eigener Praxis bis aufs Distichon strenge enthalten, obgleich ich die Stimmungen, in denen der Reim eine Fessel scheint, recht gut kenne.“

Weihnachten 1854 schrieb Hebbel, wie R. M. Werner mitteilt, seiner Frau folgendes Distichon in eine Prachtausgabe der Homerübersetzung von Vofs[1]:

„Möge der alte Homer, der gröfste der Dichter, dir sagen,
Dafs du mir Helena bist, aber Penelope auch.“

Anfang 1855 beginnt Hebbel sich mit dem Nibelungenliede zu befassen.[2] Aus dem Kreise der Notizen über dieses Litteraturdenkmal ist das Epigramm „Das Nibelungenlied“[3] hervorgegangen. Ebenfalls vom Anfang desselben Jahres ohne genaueres Datum stammt die Aphorisme,[4] die ins Epigramm „Litteraturgeschichtschreiber“[5] umgeformt wurde. Am 1. Oktober teilt Hebbel seinem Freunde F. Bamberg ein Epigramm mit[6]: „Ich weifs wohl, das Hineinflechten des Ringes (im „Gyges“) kann mifsverstanden werden, obgleich das Epigramm, das ich dem Stück vielleicht vorzusetzen gedenke, und das so lautet:

Einen Regenbogen, der weniger grell als die Sonne
Leuchtet in dämmerndem Licht, spannte ich über mein Bild,
Aber er sollte nur funkeln und nimmer dem Schicksal als Brücke
Dienen, denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust!

hoffentlich seinen guten Grund hat. Aber schlösse ein solches Mifsverstehen die Wirkung aus? Meine Frage hat natürlich nicht den geringsten praktischen Zweck.“

Aus Einfällen desselben Jahres sind noch folgende Epigramme entstanden: „Ton und Farbe“,[7] „Unsere Zeit und die Kreuzzüge“.[8]

---

[1] Zukunft, VII. Jahrgang, No. 44, „Neues von Hebbel“, S. 203.

[2] Tgb. II. 418.

[3] Sg. IV. 161; vgl. Tgb. II. 424 (18. X. 55); S. 443 (18. II. 57); S. 446 (7. VI. 57); S. 499 (14. VIII. 61); Werners Nachlese, Bd. II. 148, Brief „An die Gesellschaft Hesperus“ (24. III. 61).

[4] Tgb. II. 420 (Anfang 55); vgl. auch S. 394 (10. VII. 54).

[5] Sg. IV. 244.

[6] Br. I. 338.

[7] Sg. III. 418; vgl. Tgb. II. 424 (2. XI. 55).

[8] Sg. III. 423; vgl. Tgb. II. 424 (2. XI. 55).

Unterm 26. Mai 1856 finden wir im Tagebuch ein gereimtes Epigramm[1]) mit der Überschrift „Auf ein Mädchen", das in die Sammlung von 1857 unter dem Titel „Die Mutter an die Tochter"[2]) Aufnahme fand. Im übrigen bietet das Tagebuch vom Jahre 1856 wieder mehr Aphorismen, die sich zu Epigrammen rundeten: „Auf einen viel gedruckten Lyrikus",[3]) „Ein Erfahrungssatz",[4]) „Ophelia in der Litteratur",[5]) ein Epigramm aus dem Nachlafs ohne Überschrift, herausgegeben von E. Kuh,[6]) „Trost für deutsche Autoren",[7]) „Auf die modernen Franzosen und ihre deutschen Genossen",[8]) „An die Feinde des Neuen",[9]) ein Epigramm ebenfalls im elegischen Mafs „Leidenschaft und Kritik".[10]) Am 12. November 1856 schreibt Hebbel an Karl von Holtei in Graz[11]): „Ihren Wunsch erfülle ich gern, so weit und wie ich kann. Ich lege Ihnen zwei meiner besten Epigramme bei, als das einzige Ungedruckte, was mir zur Verfügung steht. Auf diese kann ich jedoch nicht für immer verzichten, da ich absolut nichts schreibe, was nicht irgend eine Lücke in meiner Anschauung der Welt und des Menschen ausfüllte. Im Gegenteil werden sie recht bald in die Gesamtausgabe meiner Gedichte, die ich der in New-York ohne mein Wissen erschienenen Gesamtausgabe meiner Werke einstweilen entgegen zu setzen gedenke, hinüber spazieren müssen." Beim Jahresrückblick am 31. Dezember bemerkt Hebbel,[12]) dafs er seine „sämtlichen Gedichte, gedruckte

[1]) Tgb II. 430.

[2]) Sg. III. 473.

[3]) Sg. III. 407; vgl. Tgb. II. 433 (10. XI. 56); vgl. Br. II. 125 (16. XI. 57), Brief an E. Kuh, über Geibel; vgl. auch Werners „Lyrik und Lyriker", S. 160/1; ferner Br. II. 524 (25. IX. 63), Brief an Stern.

[4]) Sg. III. 423; vgl. Tgb. II. 433 (21. XI. 56).

[5]) Sg. IV. 140; vgl. Tgb. II. 434 (21. XI. 56).

[6]) Sg. IV. 253; vgl. Tgb. II. 434 (21. XI. 56).

[7]) Sg. III. 419; vgl. Tgb. II. 434 (21. XI. 56).

[8]) Sg. III. 420; vgl. Tgb. II. 435 (21. XI. 56).

[9]) Sg. IV. 243; vgl. Tgb. II. 435 (21. XI. 56); ferner S. 562 (1. V. 63).

[10]) Tgb. II. 435 (21. XI. 56).

[11]) Werners Nachlese, Bd. II. 348, Nachträge.

[12]) Tgb. II. 439; vgl. Br. II. 115 (Wien 22. XI. 56. An E. Kuh, von der Überarbeitung der Gedichte wird gesprochen); ferner Br. II. 117 (18. XII. 56) und S. 428 (18. XII. 56. An Karl Werner).

und ungedruckte, durchgesehen und sie, zum Teil freilich durch simples Zurückgehen auf die ganz ursprünglichen, später verworfenen Lesearten, unendlich gesteigert“ habe.

Am Schlufs dieses Überblickes schreibt er so recht aus dem Zustande innerer Befriedigung heraus[1]): „Meinen Epigrammen „An die Götter“ und „Conditio sine qua non“ die einen unbefriedigten Zustand scharf und spitz aussprachen, fügte ich im neuen Manuskript nachstehendes hinzu:

„Götter, öffnet die Hände nicht mehr, ich würde erschrecken,
Denn ihr gabt mir genug, hebt sie nur schirmend empor!“

Ich wiederhole dies Gebet aus innerster Seele!“

Vom Jahre 1857 haben wir wieder nur sehr wenige Aphorismen, die Hebbel zu Epigrammen abrundete. Blofs drei konnte ich aufspüren: „An die Realisten“[2]) und „Das Haar in der Suppe“.[3]) Aufserdem teilt Hebbel am 9. September seinem jungen Freunde Sigmund Engländer folgendes Epigramm mit[4]):

„Jüngling wirst du nicht wieder noch Mann, wenn das Haar sich dir bleichte;
Aber sobald du nur willst, wirst du aufs neue ein Kind!“

Am 16. Juli desselben Jahres hatte Hebbel aus Orth bei Gmunden einen Brief an Karl Werner in Iglau gerichtet,[5]) worin er über den Erfolg der Kur berichtet. Hierbei bemerkt er: „ . . . ja ich hätte nicht einmal die Feder eingetaucht, wenn nicht ein paar Epigramme aufzuzeichnen gewesen wären.“

Am 30. November 1857 urteilte Eduard Mörike über Hebbels Epigramme folgendermafsen[6]): „Die Epigramme, durch deren Vorläufer im Schadischen Taschenbuche ich vor Jahr und Tag erstmals Ihre Bekanntschaft machte, überraschten mich mit einer Menge neuer, überaus guter Sachen. Ein ungerechter Ausfall S. 407, 2 that mir leid. Aus den Versen allein und ihrer Überschrift würde ich auf die gemeinte Person nicht haben schliefsen können.“ In der Rückschau

---

[1]) Tgb. II. 440.
[2]) Sg. III. 421; vgl. Tgb. II. 440 (1. I. 57).
[3]) Sg. IV. 94; vgl. Tgb. II. 442 (11. I. 57).
[4]) Br. II. 181.
[5]) Werners Nachlese, Bd. II. 73.
[6]) Br. II. 380 Stuttgart.

vom 31. Dezember 1857 heifst es[1]): „Die Gesamtausgabe meiner Gedichte ist im Cottaschen Verlage erschienen und macht Glück; ob sich ein Verhältnis aus dieser ersten gelungenen Anknüpfung ergeben wird, ist zweifelhaft.“

Die Tagebuchblätter des Jahres 1858, die überhaupt sehr sparsam beschrieben sind, sind für unsern Zweck ergebnislos. Hebbel machte nämlich eine Reise über Dresden nach Weimar, wo er eine Zeitlang als Gast des Grofsherzogs weilte und wegen der vielen Zerstreuungen am Hofe nicht die genügende Zeit fand, seine Selbstbekenntnisse aufzuzeichnen. Aus Dresden schreibt er am 22. Juni 1858 an seine Gattin über einen Besuch der berühmten Gallerie[2]): „Was ich zuerst aufsuchte, weifst Du, und was ich zuerst that, als ich der himmlischen Madonna wieder ins Auge blickte, weifst Du auch: ich grüfste sie von der reinsten Seele, die auf der Erde wandelt, von Dir! Es ist ein unglaubliches Bild, wirklich brennende Luft, wie es in meinem Gedicht („Auf die sixtinische Madonna“)[3]) heifst, das mir, als ich die Sammlung für Cotta zusammenstellte, zu sublim erschien, das sich aber, nun ich dem wunderbaren Objekt wieder gegenüber stand, als vollberechtigt legitimiert hat. Der Eindruck war diesmal so überwältigend, dafs mir die Thränen ins Auge traten, eine Wirkung übrigens, vor der sich ein Maler in acht nehmen sollte, da ein Mensch, der weint, nicht mehr sieht.“ Hiermit ist das Epigramm „Einmal wieder vor Raphaels Madonna“[4]) zu vergleichen. Aus Weimar berichtet Hebbel am 24. Juni,[5]) dafs er in dem herrlichen Parke ein paar Epigramme eingefangen habe, zu denen ihn die Dresdner Bildersammlung angeregt. Das eine auf Goliath und David sei nicht übel.

Unterm 29. November desselben Jahres finden wir das Epigramm „Frommer Spruch“ im Tagebuche abgeschrieben,

---

[1]) Tgb. II. 450.
[2]) Werners Nachlese, Bd. II, 86.
[3]) Sg. III. 261/62.
[4]) Sg. IV. 138.
[5]) Werners Nachlese, Bd. II. 90.

das Hebbel als Grabschrift für seine ehemalige Gönnerin Amalia Schoppe vorschlug.[1]) Vom Jahre 1858 veröffentlichte noch R. M. Werner „Aus Hebbels Nachlafs“ ein gereimtes Sinngedicht: „Rustico-Campus“,[2]) das sich auf Bauernfeld bezieht.

Vom 1. April des Jahres 1859 stammen drei Epigramme: „Schön und Lieblich“,[3]) „Unterschied der Lebensalter“,[4]) „Jehovah vor der absoluten Kritik“.[5]) Das letzte ist gegen Campe, Adelung und Julian Schmidt gerichtet.[6]) Beim Jahresschlufs berichtet Hebbel[7]): „Gearbeitet mehr, als ich erwarten durfte; einen dritten Akt Demetrius, drei Akte Nibelungen und dazu Aufsätze und Gedichte in Menge . . .“ Unter diesen Gedichten befanden sich vielleicht auch Epigramme. Aus dem Jahre 1860 kann ich weder Keime zu Epigrammen noch Epigramme selbst nachweisen. Nur eins, vom August dieses Jahres, bringt Werner bei, worin Hebbel seiner zornigen Erregung gegen die Undankbarkeit und Treulosigkeit seiner jungen Wiener Freunde Ausdruck gab.[8])

Unterm 23. Februar 1861 steht ein spruchartiges Gedicht „Auf Götz von Berlichingen“ im Tagebuch,[9]) das durch einen Abkömmling Götzens, Graf Friedrich von Berlichingen, angeregt wurde. Dieser hatte nämlich Hebbel um einen poetischen Beitrag für die von ihm geplante Biographie seines Ahnherrn gebeten.

Am 3. Mai schreibt Hebbel ins Tagebuch[10]): „Der Künstler hat lauter Kugelgestalten im Kopf, der gewöhnliche Mensch lauter Dreiecke.“ Hiermit vergleiche man das folgende, in

---

[1]) Sg. III. 443; vgl. Tgb. II. 454.
[2]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 330.
[3]) Sg. III. 383; vgl. Tgb. II. 461.
[4]) Sg. IV. 110; vgl. Tgb. II. 461.
[5]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 332.
[6]) Tgb. II. 463.
[7]) S. 478 (31. XII. 59).
[8]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 320.
[9]) Tgb. II. 488.
[10]) S. 492.

einem Briefe vom 10. August 1862 an Julius Campe mitgeteilte Epigramm[1]):

„J. L. K.

Will euch die dumme Kugelform denn gar nicht aus dem Kopf?
Ich kenne eine höhere: es ist der Weichselzopf!“

Unterm 11. November lesen wir eine hübsche gereimte Gnome im Tagebuch,[2]) die sich jedenfalls auf den Tod jenes Eichkätzchens bezieht, dem Hebbel schon im Gedicht „Das Geheimnis der Schönheit“[3]) ein Denkmal gesetzt hatte.

Die Tagebuchblätter vom Jahre 1862 liefern keine Ausbeute für unseren Zweck. R. M. Werner teilt in seiner Skizze „Aus Hebbels Nachlafs“ mit,[4]) dafs Hebbel während des Jahres 1862 einen französischen Vers notierte und ein bissiges Epigramm gegen die neueren französischen Stücke richtete. Ferner bringt Werner ein Epigramm zum Abdruck,[5]) das „Dresden, 31. August in der katholischen Kirche“ datiert ist. Der Herausgeber bemerkt hierzu: „Es dürfte wohl von der Reise nach Weimar stammen.“ Der in Werners Nachlese zu Friedrich Hebbels Briefen veröffentlichte Brief an Christine (Dresden, 1. September 1862) belegt diese Vermutung[6]): „Gestern hörte ich, als ich ausging, zuerst die Mefsmusik in der katholischen Kirche, die weit und breit berühmt ist, und mit Recht. Seltsam genug rundeten sich mir dort ein paar bitterböse Epigramme, von denen ich Dir eins mitteilen will:

„Unser Gevatter, der Storch, ist kein zu zärtlicher Vater:
Werden die Jungen ihm krank, wirft er sie flugs aus dem Nest.
Aber ich kenne den Adler, er horstet, der höchste, in Deutschland,
Welcher es umgekehrt macht und die gesunden verstöfst.“

Errätst Du das böse Tier? Dann sag' es ja niemand.“ Am 19. Dezember schreibt Hebbel an Julius Campe[7]): „Für die Gottschallsche Kritik danke ich Ihnen, noch mehr für die

---

[1]) Werners Nachlese, Bd. II. 249. Mit „J. L. K.“ ist Julius Leopold Klein gemeint, der bekannte Verfasser der „Geschichte des Dramas“ (Leipzig 1865—76), auch dramatisch mehrfach thätig.

[2]) Tgb. II. 505.

[3]) S. 504.

[4]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 329.

[5]) Ebenda S. 330

[6]) Werners Nachlese, Bd. II. 273.

[7]) Ebenda S. 282.

Julian Schmidtsche. Sie hat mir eine Illusion genommen, die zu allerlei Verwirrungen hätte Anlafs geben können; man schrieb mir aufs positivste, die Recension in den Grenzboten sei von ihm. Ich unterdrückte deshalb auch wirklich im Österreichischen Dichterbuch ein schon gedrucktes Epigramm gegen ihn, nun steht's im alten Recht."

Am 6. März 1863 schreibt Hebbel in sein Tagebuch[1]): „War mit Titi im Circus Renz; ganz die alten Empfindungen wie in Paris, die ich in einem Epigramm niederlegte." Gemeint ist das mit der Überschrift: „Nach dem ersten Abend bei Franconi in Paris".[2]) Am 16. April urteilt Hebbel über die Epigramme, die ihm Moritz Kolbenheyer zu seinem Geburtstage nebst mehreren Flaschen Ungarweins zusandte, sehr günstig.[3]) Am 1. August schreibt er an den geistreichen Spender[4]): „Sie haben eine seltene Gabe, wie mir auch Ihre Epigramme schon bewiesen, die mir gänzlich fehlt; sie ist der des Raphaels zu vergleichen, dem die Ecken und Winkel der Stanzen im Vatikan, die manchen anderen braven Maler in Verzweiflung gesetzt haben würden, zu den lieblichsten Motiven und den anmutigsten Arabesken verhalfen."

Aus diesem letzten Lebensjahre Hebbels stammende Epigramme konnte ich nicht ausfindig machen. Schon am 3. Mai fühlte der Dichter „eine grofse Leidensperiode" herannahen, aus der er nicht mehr genesen sollte.[5])

Sein langjähriger Freund und erster Biograph Emil Kuh veranstaltete im Jahre 1867 eine Ausgabe von Hebbels „Sämtlichen Werken", worin er auch das Epigrammenbuch um mehrere Stücke aus dem Nachlafs vermehrte. R. M. Werner veröffentlichte weitere Proben aus demselben, und die von ihm begonnene kritische Gesamtausgabe der Hebbelschen Werke dürfte wohl auch das Schaffensbild des Epigrammatikers Hebbel vervollständigen, (wenn auch schwerlich neue Züge zu den bekannten hinzufügen.)

---

[1]) Tgb. II. 547.
[2]) Sg. III. 354.
[3]) Werners Nachlese, Bd. II. 298.
[4]) Ebenda S. 321.
[5]) Tgb. II. 563 und 580 (25. X. 63).

II.

Die Eigenart der Hebbelschen Epigramme.

Wer in Hebbels Dichtungen Bruchstücke und Bekenntnisse eines vom Sturm und Drang aller Art bewegten Dichterlebens erblickt, wird sich den in ihnen oft recht grell hervortretenden Zug knorriger Herbheit und häfslicher Absonderlichkeit erklären können. Die Lebensverhältnisse des armen Maurersohnes, mit denen die Schicksale unserer Klassiker kaum den Vergleich aushalten, waren von Anfang an dazu angethan, seinen erwachenden Genius am aufstrebenden Fluge zu hemmen.[1]) Die Folge davon war eine bis zu Selbstmordgedanken sich steigernde Verbitterung gegen sein verfehltes Dasein und grübelndes Einspinnen in eine zum Teil recht düstere, phantastische Gedankenwelt, die er bei dem Mangel an einer geregelten wissenschaftlichen Ausbildung durch sprunghaft und einseitig betriebene Lektüre nährte und erweiterte. Vor allem jenes, zuweilen aus Selbsttäuschung und Selbstüberhebung hervorgegangene metaphysische „Spähen nach Geheimpfaden der Weisheit" erschwerte es dem Dichter, sein „Leben zum Kunstwerk zu adeln".[2]) Es war ihm daher nicht wie einem Goethe verliehen, „die Schönheit vor der Dissonanz, die Traumschönheit, die von den widerspenstigen Mächten und Elementen des Lebens nichts weifs, nichts wissen will", zu gestalten, sondern er suchte „die Schönheit, die die Dissonanz in sich aufnahm,

[1]) Vgl. Tgb. II. 54 (23. XII. 43) und: Fr. Hebbel, Der Genius. Die künstlerische Persönlichkeit. Drama und Tragöde — 3 Studien von Johann Krumm, Flensburg 1899.

[2]) Tgb. I. 222/23.

die alles Widerspenstige zu bewältigen wufste", zur Darstellung zu bringen.[1]) „Auf diesem Standpunkt löst sich", so sagt er, „alles auf, was in meinen Produktionen jedem andern dunkel und seltsam erscheinen mag. Wie schwer er auch zu erringen, wie viel schwerer ihm noch zu genügen sei: er ist der allein gültige." So sind denn Hebbels Dichtungen, wie Kuno Fischer in richtiger Erkenntnis ihrer Eigenart hervorhebt,[2]) immer zugleich Probleme. Sie wollen nicht nur einen Stoff darstellen, sondern an diesem Stoffe auch zugleich eine Aufgabe lösen, „eine solche, die noch nicht gelöst ist, an die womöglich noch niemand gedacht hat." Und weil nach des Dichters eignem Bekenntnis[3]) der Gedanke bei ihm stets der Tyrann war, der keine Schönheit aufkommen liefs, so ist es ihm, trotzdem er an seine Lyrik die höchsten Anforderungen stellte,[4]) nur in wenigen Fällen gelungen, rein lyrisch zu gestalten. Nur selten war es ihm vergönnt, ursprünglichste, lebensvolle Töne, die im Menschenherzen den natürlichsten Widerhall finden und es seiner schönsten, edelsten und erhabensten Gefühle teilhaftig machen,[4]) anzuschlagen und sie in reinster Harmonie und poetischer Abklärung ausklingen zu lassen.

Natürlich mufste einer so sehr zur Reflexion hinneigenden Künstlernatur eine poetische Form wie das Epigramm besonders zusagen, in der sie das „Verschiedenartigste" ihrer tiefsten und eigenartigen Anschauungen über Kunst, Sprache, Poesie, Geschichte, Philosophie, Welt- und Menschenzustände fassen konnte.[5]) Im Epigramm konnte Hebbel auch so recht seiner Vorliebe für geistreiche, überraschende Antithesen und Stichomythien nachgeben, wie er sie vor allem in die Dialoge seiner Dramen oft einzustreuen pflegte. Mit richtiger Selbsterkenntnis seiner ureigensten Begabung schrieb er daher einmal an Adolf

---

[1]) Werners Nachlese, Bd. I, 221. (An L. Gurlitt.)

[2]) Br. II. 376 ff.

[3]) Br. I. 84.

[4]) Tgb. I. 132; ferner S. 30 (5. IX. 36); S. 60 (13. IV. 37); vgl. auch das gereimte Epigramm „Einseitigkeit ist mir ein Dorn . . ." Tgb. II. 66 (15. I. 44) und Ausgabe von Stern VIII. 197, 3.

[5]) Br. I. 368.

Strodtmann[1]): „Ich bin der Mann des Epigramms und des Aperçus, meine ganze Natur ist lakonisch und spricht durch Blitze.“ Jede, selbst die flüchtigste seiner Äufserungen machte, wie Strodtmann in seinen Erinnerungen an Hebbel mitteilt, den Eindruck tiefster Originalität. „Welchen Gegenstand das Gespräch berühren mochte, immer wufste er ihn durch eine frappante Bemerkung zu beleuchten, die um so mehr das aufmerksamste Nachdenken des Hörers erforderte, als sie in der Regel in die scharfe und knappe Form des Epigramms gekleidet war. Von irgend welcher künstlichen Berechnung könnte dabei nicht die Rede sein: es war eben die eigenste Natur Hebbels, sich in solchen Geistesabbreviaturen auszusprechen, in der zwanglosen Unterhaltung so gut wie im lyrischen Gedicht oder in der dramatischen Replik.“

Bei seinen epigrammatischen Erstlingsversuchen[2]) bediente sich Hebbel der Gattung des gereimten Sinngedichtes, die er aber auch später neben dem elegischen Mafse weiter fort pflegte. Zu dieser Kunstform wurde er, wie schon hervorgehoben wurde, durch Lessingsche Sinngedichte angeregt, und manche dieser in reizvollem Spiele Spannung erregenden und auflösenden Epigramme entsprechen Lessings bekannter Theorie. Anfangs stöfst allerdings der junge Dichter und Autodidakt, der sich seine Poetik selbst bilden mufste, auf schier unüberwindbare Schwierigkeiten, und wir sehen die verschiedensten unregelmäfsigen Strophengebäude entstehen. Das rechte Wesen des Reimes, worüber Hebbel später so Tiefes und Erschöpfendes zu sagen wufste, war dem Werdenden noch nicht aufgegangen, Hierbei liefs er sich wohl von den vielen unreinen Reimen irre leiten, an denen Schiller, seiner schwäbischen Mundart folgend, keinen Anstofs genommen hatte. Auch ist er in der Wahl verbrauchter Reime, wie Herz und Schmerz und dergleichen, noch nicht vorsichtig genug. Trotz dieser Mängel sind jedoch seine Jugendepigramme bedeutsame Äufserungen eines erwachenden grofsen Talentes, „abgestofsene Blütenschalen“, d'rin

---

[1]) Deutsche Revue II. 197.

[2]) Vgl. Fr. Hebbels sämtliche Werke, hrg. von Ad. Stern, Bd. VII, 96ff. „Flocken“.

„die Frucht, die ernste“, allerdings erst schwellen und sich ausreifen sollte.[1]) Einen trefflichen Einblick in diese Werdezeit unseres Epigrammatikers, in die Einwirkungen, die neben Lessing vor allem Schiller, Klopstock, E. T. A. Hoffmann und andere auf seinen Geist ausübten, hat Alfred Neumann bereits gegeben.[2]) Das eine steht jedenfalls fest: trotz einzelner bewufster und unbewufster Anklänge an grofse Vorbilder war Hebbel schon in Wesselburen in dichterischer Beziehung ziemlich selbständig. Auch die von Krumm aus dem „Boten“ in seiner Hebbelausgabe[3]) mitgeteilten „Flocken“, „Einfälle“ und „Neuen Flocken“ bestätigen das Gesagte. Schon in diesen Erstlingsproben weht ein nach Eigenart ringender Geist, es wallt in ihnen ein dramatisch bewegter Wellenschlag. Rasch schreiten die Gedanken vorwärts, sie haben keine Zeit, sich breit auseinander zu blättern.[4]) Ein bezeichnendes Wort, eine zarte, andeutende Linie soll den Kunstfreund zwingen, selbst mit zu denken und mit zu empfinden, gleichsam zwischen den Zeilen zu lesen.

Anschauliche Gleichnisse strömen dem jungen Dichter schon in Fülle zu. Man lese das Epigramm „Rat ohne That“,[5]) in dem er einen Ratgeber, der nicht seine Worte in Thaten umsetzt, mit einer tüchtig sausenden Mühle vergleicht, der es an Steinen fehlt. Die deutsche Litteraturgeschichte, die er in einem seiner späteren Distichenepigramme „das schnurrigste Stammbuch der Völker“ nennt, erscheint ihm[6]) „wie bei der Schöpfung“ als „ein endlos Meer“, worin die Wasser wirr durcheinander strudeln. Dieses Chaos unterscheidet sich jedoch von dem in der Bibel erwähnten dadurch, dafs über jenem der deutschen Litteratur nicht der Geist Gottes schwebe. Graziöses Spiel mit Antithesen erfreut in Epigrammen wie „Dein Himmel liegt in deiner eignen Brust“,

---

[1]) Tgb. II. 280 (29. VIII. 47).

[2]) Aus Fr. Hebbels Werdezeit. Von Alfred Neumann (Programm). Zittau 1899, S. 6 ff.

[3]) Neue Auflage der bereits angezogenen von Ad. Stern.

[4]) Werners Nachlese, Bd. I. 202. An L. Gurlitt (Wien 26. VI. 46).

[5]) Vgl. das ähnliche Bild in Grillparzers Epigramm „Der Kunstrichter“ (1834). Cotta (Bibliothek der Weltlitteratur) Bd. II. 82.

„Verschiedene Bitten“ und „Rosas Schönheit“. Namentlich das zuletzt genannte atmet echt Lessingschen Geist. Der Dichter bezweifelt darin, dafs Rosas Schönheit schwinden werde. Denn wenn etwas vergehen soll, mufs es doch vorher vorhanden sein. An Rosa aber könne niemand Schönheit finden.

In einigen dieser Jugendepigramme erfahren hervorstechende lächerliche Gestalten aus litterarischen Kreisen gebührende Abfertigung, die sich zuweilen der hyperbolischen Form nähert. So erklärt der Dichter das Streben von Hohlköpfen, von des Ruhmes Fittich erhoben zu werden, für ebenso aussichtslos und unbegreiflich, wie wenn Grönlands matter Sonnenschein auf eisesstarrenden Fluren auf einmal saftige Citronen zur Reife bringen würde. Beifsenden Sarkasmus atmen viele dieser Stachelverse. So sei es z. B. überflüssig, auf eine bekannte geistlose Person ein Epigramm zu machen. Sie macht „selbst das beste Epigramm auf sich“, wenn sie nur den Mund aufthut. Einen litterarischen Sudler, der empört darüber ist, dafs die Kritiker ihn schelten, und der ihnen zu bedenken giebt, dafs Rom auch nicht an einem Tage erbaut worden sei, spricht er mit dessen eignem Gleichnis das Urteil: Rom hat natürlich, solange es im Werden begriffen war, keine Bewunderung wecken können. Erst als es wirklich ins Leben trat, ist ihm diese zu teil geworden. Aus dieser Thatsache sei die Folgerung zu ziehen:

„Der Ruhm ist Schatten nur der That,
Und steht kein Ding im Sonnenlicht,
Sieht man gewifs den Schatten nicht.“ [1])

Im Epigramm „Recensenten“ wünscht der Dichter, dafs jene Kritiker in gewisser Beziehung tolle Hunde sein möchten:

„Denn dann würden die Gebifsnen,
Doch ja wohl das Wasser scheu'n!“

Bei der Lesung der „Abderiten“ kommt ihm der Gedanke, dafs es noch viele Abderiten auf der Welt gebe. Doch nicht immer handle es sich darum, „Eselsfehden“ zu schlichten, sondern zuweilen darum, das Schicksal eines edlen Volkes

[1]) Vgl. die ähnliche Tagebuchstelle vom 5. XII. 36.

zu wenden. Kopf und Hand lasse dann jene führenden Geister meistens im Stich und sie

„ . . . machen's schlimm an allen Enden.“ —

Verfolgen wir nun nach der Betrachtung dieser gereimten Erstlingsepigramme, wie das Können des Dichters in dieser Gattung sich weiter entfaltet und ausreift; sehen wir zu, wie, um mit seinen eignen Worten zu reden, im Stillen der Stein wächst.

Manche der späteren gereimten Sinngedichte sind auch noch unregelmäfsig in der äufseren Form und muten zuweilen wie Knittelverse an, so z. B. die Gnome:

„Reue.[1])
Wer klug einen Namen dafür erfand,
Der hat den Zustand gewifs nicht gekannt“;

oder folgende[2]):

„Die Sucht, ein grofser Mann zu werden,
Macht manchen zum kleinsten Mann auf Erden.“

Doch immer mehr tritt Hebbels heifses Bemühen zu Tage, die innere und äufsere Form in harmonischen Einklang zu bringen. Die Rhythmen werden nach und nach regelmäfsiger und die Reime reiner. Da ich gerade Gnomen anführte, so will ich zunächst in diesem Zusammenhange die übrigen gleichartigen Dichtungen einer näheren Betrachtung unterziehen, daran die spruchartigen Gedichte knüpfen und schliefslich die wenigen rein epigrammatischen Stücke besprechen.

Mit Vorliebe kleidet Hebbel allgemeingültige Erfahrungsthatsachen in gereimte sentenziöse Form.

So sagt er z. B., der Mensch trete in die Welt, wie in sein eigenes Haus. Man könne aber eine Schlacht wohl als Held verlassen, doch nicht als solcher in sie eintreten.[3]) Wenn Gott einem ein Unglück ins Haus sende, so solle man sich bestreben, ein Glück daraus zu machen.[4]) Wer in diesem bunten und krausen Leben die Regel finden wolle, der könnte

„ . . . leichter einen Strauſs
Aus Feuerwerkers Blumen winden.“[5])

[1]) Tgb. I. 24 (1. VII. 36) und Ausgabe von Stern VII. 195, 1.
[2]) Tgb. I. 26 (18. VII. 36) und Stern 195, 2.
[3]) Tgb. I. 154 (24. II. 39).
[4]) Tgb. I. 170 (17. IX. 39) und Stern 195, 6.
[5]) Tgb. II. 141 (21. II. 45) und Stern 198, 9.

So wie erst der letzte Buchstabe das Wort schliefse, könne man die Tage des Menschen nicht eher entziffern, bis ihnen der Tod das Ende gesetzt habe.[1]) Wundervoll abgerundet und im lyrischen Sinne klangvoll ist folgende Gnome[2]):

„Ach, wie läfst ein Menschenleben
Doch so wenig Frucht zurück!
Ob die Jahre, die entschweben,
Auch zum Hundert sich verweben,
Alles, was sie dir gegeben,
Zählst du auf im Augenblick."

Eine Gnome gleich schönen Schlages scheint mir folgende zu sein[3]):

„Halt nicht zu fest, was du gewannst,
Und schlag's dir aus dem Sinn,
Denn eh' du's recht beweinen kannst,
Bist du schon selbst dahin!"

Enttäuschung bleibt keinem Sterblichen erspart. So zeige es sich z. B. oft auf Erden, dafs zwei Menschen, die mit aller Macht darnach streben, völlig eines zu werden, um sich nie mehr trennen zu lassen, während ihres Zusammenlebens die Erfahrung machen, dafs sie erst jetzt völlig zwei geworden seien.[4]) So recht seiner innersten Überzeugung entspricht das, was Hebbel von der Wahrheit sagt.[5]) Jedermann wird es gern unterschreiben. Es gehe zwar die Sage, die Wahrheit trage einen Schleier. Sie ändere jedoch blofs ihr Antlitz der grofsen Menge gegenüber. Nur dem tapfersten ihrer Freier zeige sie ihr echtes Angesicht.

Manchem Menschen könne man allerdings die Wahrheit vor die Stirn schreiben, dann werde sie ihm doch nicht ins

[1]) Tgb. II. 145 (21. II. 45) und Stern 199, 11.

[2]) Tgb. II. 160 (26. V. 46); vgl. Epigramm „Die Summe des Lebens", Sg. III. 386.

[3]) Tgb. II. 505 (11. XI. 61) und Stern 201, 27.

[4]) Tgb. I. 280 (22. V. 42) und Stern 196, 10; vgl. Zukunft, VII. Jahrgang No. 44 „Neues von Hebbel"; S. 193 teilt Werner aus dem Nachlafs ein Gedicht, betitelt „Einem Freunde", mit. Der Schlufs desselben stimmt mit dem genannten Epigramm überein:

„Wir wollten eines werden auf der Welt,
Dafs auch die kleinste Scheidung nicht mehr sei,
Und wurden, wie's im Leben öfter fällt,
Erst dadurch, und für immer, völlig zwei!"

[5]) Tgb. II. 348 (16. V. 51) und Stern 201, 24.

Gehirn dringen. Der Denkspruch sei zwar gut, aber ein anderer möge ihn lesen.[1])

Später giebt der Dichter dieser Gnome folgende abgeänderte Fassung[2]):

„Schreib' ihm die Wahrheit vor die Stirn,
Er läfst sie doch nicht ins Gehirn,
Er wird die Inschrift freilich hegen,
Allein — er trägt sie andrer wegen."

Und wenn der Mensch gestern was gesagt habe, „das irrig war, und dumm und schwach", so sei er schon darum geplagt, dafs die Leute es ihm heute nachsprechen und ihm seinen eignen Irrtum als Feind vors Gesicht stellen. Doch wie der alte Hund auch belle:

„Er beifst die Wahrheit nicht."[3])

Als Beleg für die Thatsache, dafs Hebbel zuweilen der Dichter der absoluten Häfslichkeit ist, dafs er selbst vor den widerlichsten Bildern nicht zurückschreckt, dürfte folgende Gnome dienen[4]):

„Der Hund hat eine feine Nase,
Er riecht im Kote noch den Speck,
Den Weihnachtsbraten noch im Aase;
Was folgt daraus? Der Hund frifst Dreck."

Einer grofsen Seele hafte darin noch mancher Fleck an,

„Dafs sie das Schlechte kann verzeih'n
Und das Beschränkte lieben."[5])

Eine Erfahrungsthatsache sei es auch,

„Dafs oft dem schönsten Leib die schlechteste Seele sich eint."

Das scheine zwar ein Widerspruch zu sein, sei aber „der Freiheit Schlufs".[6]) Wenn man einem Kranken sage, dafs der Tod rot und das Leben bleich sei, so werde er doch allemal nach dem Leben in seiner Not greifen.[7])

Allgemeingültige Wahrheiten, denen jedoch mehr Persönliches vom Dichter beigemischt ist, trägt eine Reihe von gereimten Sprüchen vor.

[1]) Tgb. I. 277 (4. IV. 41) und Stern 196, 7.
[2]) Tgb. II. 141 (21. II. 45).
[3]) Tgb. II. 139 „Nemesis" (21. II. 45) und Stern 198, 6.
[4]) Tgb. II. 140 (21. II. 45) und Stern 198, 7.
[5]) Vgl. Stern 200, 19.
[6]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8. Werner, Aus Hebbels Nachlafs, S. 331.
[7]) Ebenda.

Hebbels mannhaftem und kernigem Wesen will zimperliches Gebahren durchaus nicht zusagen; denn — so begründet er, an eine bekannte Thatsache anknüpfend — wenn man durch Schnee genesen wolle, so müsse man erst erfroren sein.[1]) Als einen blofsen Durchgang durch die herrliche Natur, den Tempel der Gottheit, sieht der Dichter das Leben an und freut sich des schönen Triebes, „vom Höchsten zu erforschen jede Spur.“[2]) So tränkt also den Wanderer, wenn ihm auch selbst Vergänglichkeit beschieden ist, „ein Quell, der ewig ist und überschwenglich!“ Und wenn es ihm in dichterischer Gnadenstunde gelingt, sein Bestes zu schaffen, so bleibt er sich dennoch bewufst, dafs er noch viel gröfsere Fortschritte werde zu verzeichnen haben, wenn er erst das, was er bisher als sein Bestes angesehen, verlachen dürfe.[3]) Auf dem Lebensgange ist der Weg beschwerlich, und mancher Dorn ritzt den Fufs des kraft- und mutvoll vorwärts eilenden Wallers. In ihm ruft der Dichter sich selbst zu, er möge sich nur hüten, mit seinem Blute die Rosen zu bespritzen.[4]) In diesem echt Hebbelschen Bilde birgt sich ein tiefer Zug von Selbsterkenntnis. Sein trüber Lebenslauf, der ihn erst nach jahrelanger Wirrnis aus düsterer Niederung zum sonnbeglänzten Gipfel führte, hinderte ihn, wie bekannt, in der Kunst das Höchste in fleckenloser Reinheit und Schönheit zur Blüte zu entfalten. — Ein ähnlicher Ton wehmütiger Entsagung durchklingt die beiden ersten Zeilen folgenden Spruches[5]):

„So viel, was einzig mich beglückt,
Warum versagt sich's mir?“

Und wie um sich über diese traurige Thatsache hinweg zu trösten, hält er sich vor, dafs nur das, was man sehnsüchtig erstrebe und doch nicht erlange, für den Menschen begehrenswert bleibe und seinen lockenden Reiz bewahre:

„Die Rose, die du nie gepflückt
Sie duftet ewig dir!“

---

[1]) Tgb. I. 34 (19. X. 36) und Stern 195, 3.
[2]) Tgb. I. 102 (V. 38.)
[3]) Tgb. II. 142 (21. II. 45).
[4]) Tgb. I. 103 (V. 38) „Motto für meine Gedichte“.
[5]) Tgb. I. 135 (6. I. 39) und Stern 196, 5.

Dies Gedicht klingt wie eine sehnende Vorahnung, daſs einmal eine liebliche Mädchengestalt seinen Lebenspfad kreuzen und sich ihm in Liebe zuneigen werde. Das trat auch wirklich ein. Man wird unwillkürlich an den genannten Spruch erinnert, wenn man im Tagebuch liest[1]): „Emma Schröder, welch' ein liebliches Mädchen! Die Rose, die sie mir schenkte, berauscht mich noch mit ihrem Duft.“ „Eine Erscheinung von wunderbarem Liebreiz, dämmernd wie der Sternhimmel in einer duftigen Nacht“, nennt er später[2]) das ausgezeichnete Mädchen, als er sie nicht ohne Wehmut wieder sah, und er gesteht: „Wenn sich nicht nichtswürdige Dinge zwischen sie und mich gestellt hätten, so würde ich das höchste Glück der Erde auf einmal gekostet haben, und das hätte mein Leben vielleicht in der innersten Wurzel wieder aufgefrischt.“ — So blieb ihm nur die schöne, wehmütige Erinnerung, und sie hat ihm sicher noch im Alter wie eine Rose süſs geduftet.

Ein wundervoller Hauch von des Lebens ergreifender Tragik weht in dem sinnigen Spruche[3]):

„Der Tod bricht alle Blumen,
Ich kann's ihm nur verzeih'n,
Wenn er sie bricht, so lange
Sie heilig sind und rein.“

Humor, der unter Thränen lächelt, atmet der Denkspruch, den Hebbel für seine Abreise von der Erde bereit hält.[4]) Die Aussicht habe er schön genug gefunden, die Sternenschrift habe er zwar nicht lesen können. Ins groſse Buch habe auch er sich eingeschrieben, zum Zeichen, daſs er dagewesen. Etwas von der Lehre des Determinismus scheint aus den Versen widerzuklingen[5]):

„Warum ficht mich so manches Übel an?
Weil Gott dich vor dir selbst nicht schützen kann!“

Pantheistischer Einfluſs läſst sich deutlich erkennen, wenn Hebbel sagt, der Staub, der glühend und bewuſst die ganze

---

[1]) Tgb. I. 219 (30. VII. 40).
[2]) Tgb. II. 4 (29. VIII. 43).
[3]) Tgb. II. 155 (4. VIII. 45) und Stern 199, 13.
[4]) Tgb. II. 141 (21. II. 45) und Stern 199, 10.
[5]) Tgb. I. 153 (24. II. 39).

Welt in eigner enger Brust getragen habe, dürfe nicht klagen. Worin der Mensch sich versenke, das werde mit ihm zu eins:

„Ich bin, wenn ich ihn denke,
Wie Gott, der Quell des Seins.“[1])

Man möchte hier an bestimmte Einwirkung der „geistlichen Sinn- und Schlufsreime“ Johann Schefflers denken.

Des Dichters Hang zu metaphysischer Spekulation bekunden auch mehrere gereimte Sprüche. So sagt Hebbel von sich selbst[2]):

„Ich rang mit der Natur um ihr geheimstes Sein,
Da schluckte sie mein eignes wieder ein.“

Der Schmerz ist für ihn der Durst nach Wonnen, der auf den Quell deute. Diesen zu suchen, sei sein rastloses Bemühen gewesen.[3]) „Wir Menschen sind gefrorene Gottgedanken“, sagt er.[4]) Im Epigramm „Gott und die Welt“ nannte er diese den Witz eines gewaltigen Ichs, und in einer Tagebuchstelle vom 30. März 1845 sagt er[5]): „Wie um unser Ich die tausend Gedankenfunken, so tanzen um Gott die Millionen Gestalten herum.“ Das sind also „Gottgedanken.“

„Die inn're Glut, von Gott uns eingehaucht,
Kämpft mit dem Frost, der uns als Leib umgiebt.“

Es sind hiermit die Gegensätze des Geistigen und Körperlichen angedeutet, die im Menschen fortwährend im Streit begriffen sind. Wer unterliegt von beiden? Es giebt zwei Möglichkeiten, die aber dasselbe Ergebnis haben: entweder schmilzt die Wärme den Frost (verzehrt der Geist den Körper), oder die Wärme (Geist) wird vom Frost (vom Körperlichen) erstickt.

„In beiden Fällen stirbt der Mensch.“

Gereimte, rein epigrammatische Gedichte hat Hebbel, wie schon erwähnt, seltener gedichtet. Dafür schien ihm die Form des Distichons sich besser zu eignen. Doch ist es ihm auch

---

[1]) Tgb. II. 7 (3. X. 43 Heidelberg).
[2]) Tgb. I. 278 (8. VI. 41).
[3]) Tgb. I. 198 (7. II. 40).
[4]) Tgb. I. 300 (5. I. 43).
[5]) Tgb. II. 148.

in gereimter Form vortrefflich geglückt, die epigrammatische Spitze scharf herauszukehren. Man mufs hier die äufsere Form näher betrachten und zusehen, wie er sich zu seinem Zwecke den Reim dienstbar zu machen versteht. Man lese z. B. folgendes Epigramm:

„Ei, wie die wunderlichen Knaben
Sich doch possierlich jetzt geberden!
Sie wollen Münzwardeine werden,
Weil sie noch nicht gestohlen haben."

In diesem Gedicht hat die erste und zweite Verszeile die Aufgabe, die Spannung des Lesers zu erregen, was denn eigentlich für wunderliche Knaben gemeint seien. Der dritte Vers, der sich dem vorigen im Reim anschmiegt, ihm entgegenkommt, steigert durch halbe Befriedigung der Neugierde die Spannung. Denn dafs jene „Knaben Münzwardeine" werden wollen, ist doch an und für sich nichts Aufsergewöhnliches. Erst die Schlufszeile, die schon äufserlich, durch den Reim zu der ersten in Parallele steht, bringt die Pointe, den völligen Aufschlufs. In der Wahl dieses Strophengebäudes mit seiner umschlingenden Reimstellung scheint mir Hebbel eine treffliche, höchst lebendige Form gewählt zu haben, die sich ebenso gut wie Hexameter und Pentameter für die epigrammatische Antithese eignet. Doch auch in der Reimstellung *abab* hat Hebbel vortreffliche Epigramme gedichtet. Man lese „Judas". In diesem Gedicht scheidet man am besten zwei Gruppen: I *ab* und II *ab*. Die erste stellt den Satz auf, dafs der Verrat des Judas an sich nichts Aufsergewöhnliches sei. Denn Judasse giebt es viele auf der Welt. Hierdurch wird der Leser zu der Frage angeregt: was ist es also, das die That des Judas zum schlimmsten Verbrechen stempelt? Die Versgruppe II *ab* giebt den Aufschlufs: schnöde Habgier machte den früheren Jünger des Herrn zu dessen Verräter.

Auch in sehr knapper Form, in zwei reimenden Kurzzeilen, gelingt Hebbel epigrammatische Zuspitzung.

Man lese z. B. den Denkzettel, den er einem auf ihn hochmütig herabblickenden Protzen ins Album schreibt:

„Ich bin zwar A, und du bist B,
Doch stehen wir beide im A-B-C."

Dafs die Seele des Epigramms im engeren Sinne in Witz und Kürze bestehe, zeigen ebenfalls Gedichte, wie folgende:

„Was zeigt dein grauser Bücherschwall?
Ein Regen ist kein Wasserfall!“

Bettina.

„Dies Buch gehört dem Könige!
Drum lesen's auch so wenige.“

Eine mehr dem Merkmal der Fabel zuneigende Eigenart trägt folgendes länger ausgeführte Gedicht an sich:

„Die Distel sprach: nun will ich Rose werden!
Ich hörte es und schüttelte das Haupt,
Ihr Vetter Dornbusch sah's und sprach mit Zorngeberden:
Ein Schelm und Narr, wer ihr nicht glaubt!
Die Rosenstacheln hat sie schon,
Bald keimt die Blume selbst, dem frommen Wunsch zum Lohn!“

Dafs gereimte Epigramme auch sehr gut in länger ausgeführter Form glücken können, beweist Hebbels Gedicht „Auf Götz auf Berlichingen“. Der erste Teil desselben mit der Reimstellung *abab* bestätigt Götzens Heldenhaftigkeit. Doch im Tode erst sei ihm die höchste seiner Thaten gelungen. Man fragt: welche ist das? Aufschlufs: der gröfste Dichtergeist ist durch ihn begeistert worden, und wo man Goethes Namen preise, werde also zugleich auch Götzens Name genannt: des Helden That lebt in des Sängers Lied.

Von Hebbels zahlreichen Epigrammen im elegischen Versmafse scheinen mir verhältnismäfsig nur wenige poetisch hoch zu stehen. Die meisten derselben sind, wie ich bereits nachzuweisen versuchte, lediglich in Verse gebrachte Denkergebnisse aus oft jahrelang weitergesponnenen Gedankenreihen.

Hebbel selbst schien über den Wert seiner Epigramme kein feststehendes Urteil sich gebildet zu haben; denn einmal hält er sie, wie wir bereits gesehen, für die „geringeren“ unter seinen Gedichten und bekennt selbst, dafs er in ihnen „neben einiger Poesie das Specielle“ seiner Lebens- und Weltanschauung niedergelegt habe. An anderer Stelle nennt er sie „Epigramme im höheren Sinne“.

Wie er bei seinen epigrammatischen Erstlingsversuchen nur die äufsere Form übernahm, während sein ganzes dichterisches Denken und Gestalten bereits seine eigenen Bahnen wandelte,

so lehnen sich diese seine Distichenepigramme auch nur in der äufseren Form an grofse Muster an, nämlich an den[1])

„ . . . Vers, wie Schiller und Goethe ihn bauten,
Schmäh'n ihn auch Platen und Vofs, weil er der deutscheste ist!"

Schauen wir uns diese bunte Blumenlese, worein freilich auch mehrere Brennesseln und Dornen geflochten sind, einmal genauer an! Unter dem Titel „Epigramme und Verwandtes" bietet sie der Dichter dar und bekennt sich hiermit zu der Herderschen Ansicht, dafs das Epigramm die mannigfachsten Spielarten durchlaufen könne, und dafs es also mit bestimmten anderen poetischen Gattungen verwandt sei.

Wie die Dramatik und Lyrik Hebbels im allgemeinen, so trägt auch diese seine Epigrammendichtung das Gepräge seiner eigenartigen Persönlichkeit an sich. Auch hier treten neben Stücken voll lebensfrischen, sonnigen Liebreizes Bilder voll mitternächtlichen Dunkels, voll grausiger, zuweilen dämonischer Absonderlichkeit hervor.

Eine Fülle äufserer Faktoren wirkte, wie bereits nachgewiesen wurde, auf die Entstehung der Epigramme ein, und darnach läfst sich ihre Eigenart in verschiedene Gruppen scheiden.

Verhältnismäfsig nur wenige Epigramme verdanken ihr Dasein den Eindrücken, die Werke der bildenden Kunst auf den Dichter machten. Wohl strebte Hebbel zeitlebens darnach,[2]) zu durchdringen, „was gelebt hat in jenen ewigen Meistern, und durch das Wort ihre Intentionen" darzustellen. Doch gerade in Italien, dem sinnenfrohen Wunderlande, in dem Formen- und Farbenharmonien von jeher die höchsten Triumphe gefeiert, mufste er sich im Stillen bekennen, dafs für ihn die bildende Kunst nicht das bedeuten könne, „was sie anderen, was sie z. B. Goethe war".[3])

---

[1]) Sg. III. 344. Motto.

[2]) Vgl. „Hebbel und Thorwaldsen" von Karl Werner in Salzburg. Euphorion I. 268, S. 271 ff. — „Verhältnis zur bildenden Kunst"; vgl. ferner: Nation, Wochenschrift für politische Volkswirtschaft und Litteratur, 15. Jahrgang, No. 47. R. M. Meyer „Friedrich Hebbels Kunstlehre"; ferner: Andreas Aliskiewicz „Hebbels ästhetische Ansichten", Brody 1900. Gymnasialprogramm.

[3]) Tgb. I. 75. „Aus einem Brief an Gravenhorst vom 24. August."

Keineswegs üben denn auch auf ihn verfallende Burgen, Paläste und andere berühmte Baudenkmäler den wehmütigen Zauber aus, wie er zur Zeit der romantischen Bewegung seit Wilhelm Heinrich Wackenroders „Herzensergiefsungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ zu einem Lieblingsmotiv erkoren wurde und vielfach poetische Verklärung fand.

Es spricht daher aus den wenigen Epigrammen, die ihre Entstehung der Betrachtung verwitterter Bauwerke, zerbröckelnder Ruinen, uralter Gräberstätten u. s. w. verdanken, höchstens historische Teilnahme an einer in den Schofs der Ewigkeit hinabgerauschten grofsen Vergangenheit; aus einigen weht uns ein frischer Lebenshauch entgegen, oder es überrascht in manchen irgend eine sinnige Beziehung zur Natur. So scheint ihm z. B. die „Notre Dame de Paris“ [1]) mit ihrem düsteren Gemäuer nicht recht in das heitere, lichte Frühlingsbild zu passen, und er vergleicht sie in paradoxer Weise mit einem Nachzügler aus der trüben Winterszeit, mit einer „verspäteten Krähe, die blind hinein in den blühenden Mai“ stiert.

„Colosseum und Rotunda“ [2]) beschwören vor des Dichters Blick jene grofse Vorzeit herauf, in der diese gewaltigen Bauwerke geschaffen wurden. In der Folgezeit hätten zelotische Barbaren ihre Zerstörungswut daran ausgelassen, bis das Christentum auch an diesen Stätten sein Siegeszeichen, das Kreuz, aufgepflanzt habe. So seien Colosseum und Rotunda in christliche Kirchen umgewandelt worden und von dem „weiseren Papst“ durch „den Altar und durch Heiligenbilder still vor der letzten Gefahr“ geschützt worden. Dennoch dünkt es dem Dichter, der dem Christentum überhaupt feindlich gegenüber stand,

„ . . . als hätt' man erschlag'nen Titanen
Nach dem Tode das Kreuz noch auf die Stirn gebrannt“.

Wie August Sauer in seinen „Proben eines Kommentars zu Grillparzers Gedichten“ [3]) hervorhebt, hat Hebbel „das

[1]) Sg. II. 148.

[2]) Sg. III. 359.

[3]) Jahrbuch der Grillparzergesellschaft, hrg. von C. Glossy, Wien 1897, VII. Jahrgang, S. 53 ff. Im Gegensatz zu Grillparzer und Hebbel sprachen sich für das Kreuz im Kolosseum aus der katholische Maler Führich 1827 und der protestantische Kirchenhistoriker K. v. Hase, Erinnerungen an Italien in Briefen an die künftige Geliebte (1890).

Bild höchst wahrscheinlich ganz unabhängig von Grillparzer geprägt". Dieser sprach einen ganz ähnlichen Grundgedanken in seinem Gedicht „Die Ruinen des Campo Vaccino in Rom" aus, wodurch er mit der Zensur in unheilvolle Verwicklung geriet. Diese Grillparzersche Parallele, auf die zuerst Max Koch in seiner Festrede „Franz Grillparzer" hinwies,[1]) umfafst die Verse 97 bis 128 des genannten Gedichtes.

„Auf dem Kapitol"[2]) gedenkt Hebbel der Manen des grofsen Cäsar, und auf der „Via Appia"[2]) läfst er beim Anblick der uralten Gräber, welche die Römer ihren Toten an den Strafsen zu „erhöhen" pflegten, den sinnend vorüber wallenden Wanderer dem Bewufstsein seiner Lebenskraft und Lebenslust freudigen Ausdruck verleihen:

„ . . . wenn mir auch wenig
Nur gehört, mir gehört viel, mir gehört noch kein Grab!"

Dem „Epheu am Grabe der Caecilia Metella"[2]) widmet der Dichter äufserst sinnige Verse: Man habe den Epheu verklagt, er solle die von ihm umstrickten Bäume entseelen. Doch er, der Dichter, spreche ihn von dieser Beschuldigung los und ledig, da er ja sogar Steine belebe. Sei es doch ein reizvolles Wunder, das er vollbringe, „grünt doch das traurige Grab".

Das Epigramm „La chiesa sotterranea dei Cappuccini a Roma"[3]) giebt in ergreifender Weise die Dämmer- und Schauerstimmung wieder, die einer Totengruft eigentümlich ist. Man mufs selbst schon solche Stätten besucht haben, um den vollendet realistischen Stimmungszauber, der in diesem Epigramm lebt und webt, völlig geniefsen und würdigen zu können. „Von der farbigen Wand" schimmern bleiche, zu Sternen und Blumen verflochtene Menschengebeine herab. Um „dämmernde Nischen", in denen mancher Erdenwaller, „wie im Leben, bekleidet", den letzten Schlummer schläft, sind grinsende Totenschädel hoch aufgestapelt. Zu diesem Ort der Ruhe stimmt auch so recht der den Fremden geleitende Mönch, ein

[1]) Frankfurt 1891, Berichte des freien Hochstifts, S. 14.
[2]) Sg. III. 360.
[3]) Sg. III. 361.

lebendes „Memento mori“. Der Welt und ihren Wonnen ist auch er bereits abgestorben, und lächelnd sagt er: „dereinst werde ich ruhen, wie sie!“ Doch das heifsblütige Weltkind, dessen lebensfrohes Herz sich im Reiche des Todes beengt und bedrückt fühlt, begrüfst tief aufatmend die wenigen Zeichen des frischen Lebensstromes da draufsen, die in die Dämmernacht und Grabesstille sich stehlen. Freudig lenkt es darum von all dem feuchten Moder und rieselndem Staube den ernsten Blick hinweg auf die Lichtflut des Sonnenscheins, die durch die niedrigen Fensterluken einströmt, und sein Ohr lauscht dem einzigen, hier hörbaren Laute der Aufsenwelt: dem sanften Plätschern des Springquells im Klosterhofe.

Und diese unverwüstliche Lebenslust, jener Drang sich auszuleben, hat den Dichter bis in seine letzten Lebensjahre nicht verlassen. Überraschend war es für ihn, als er im November des Jahres 1860 neben dem Stuttgarter Dome eine Totenhalle besuchte und dieses sein „Memento vivere“ [1]) auf einem Grabmal ausgesprochen fand. Er berichtet hierüber an seine Gemahlin [2]): „Eine uralte Inschrift traf mich besonders, sie lautete auf deutsch: Steh, Wanderer, und lerne leben vom Toten!“

Die erhabene Gröfse des Sankt Petersdomes hat der Dichter wie jeder andere Staubgeborene bewundernd angestaunt, wie wir aus Briefstellen wissen. Im Epigramm „Die Kuppelbeleuchtung zu Rom“ [3]) spiegelt sich der tiefe Eindruck, den dieser „Gigant von Stein“ auf ihn machte, in entsprechend grofsartiger Weise wieder. Hier haben wir die ganze Eigenart Hebbels mit ihren Vorzügen und Fehlern. Nicht an der Schilderung der Einzelheiten, des Kleinen, bleibt des Dichters Blick haften: ein Fehler, in den das geringe Talent so leicht zu verfallen pflegt; er liebt die Grofszügigkeit.

„Bei Betrachtung bedeutender Kunstwerke“, so sagt er am 13. April 1837 in seinem Tagebuche,[4]) „am Einzelnen haften zu können, ist das Zeichen eines mittelmäfsigen Kopfs.

[1]) Vgl. das Gedicht „Memento vivere“, Sg. III. 233.
[2]) R. M. Werner: Nachlese zu Fr. Hebbels Briefen, Bd. II. 129.
[3]) Sg. III. 363.
[4]) Tgb. I. 59.

Dagegen ist es aber ebenfalls Zeichen der Mittelmäfsigkeit eines Kunstwerks (dichterischen oder plastischen), wenn man über das Einzelne nicht hinaus kann, wenn es sich dem Ganzen gewissermafsen in den Weg stellt."

So schildert uns Hebbel in dem bewufsten Epigramm den Petersdom nicht in seinen einzelnen Teilen, von Grund auf bis zum blinkenden Kuppelkreuz, und in seiner starren, steinernen Ruhe. Er zeigt ihn uns, umstrahlt von der Glorie einer Fackelbeleuchtung, umlodert, wie er in einem Briefe an Elise Lensing sagt, von einem „Flammenfrühling, den die Nacht auf einmal gebiert". Wie eine Schlange ringelt sich die Feuergarbe empor. Ihr greller Schein stellt den milden Lichtglanz des Mondes, des „frommen Versilb'rers" der Peterskuppel, in Schatten. In echt dichterischer Weise redet er das Gebäude an, als ob es belebt wäre:

„ . . . Du stehst nicht erschrocken, die Flamme
Zittert, statt deiner, sie friert, gern auch entschlüpfte sie dir;
Aber du hältst sie, sie soll den Vorwitz büfsen, verwegen
Aufgekrochen zu sein an dem Giganten von Stein"

Allerdings ist hier der Dichter im Individualisieren zu weit gegangen. Seine namentlich in den Dramen hervortretende Sucht zum Absonderlichen, Paradoxen hat ihn auch im vorliegenden Epigramm verführt. Das Zittern der Flamme damit erklären zu wollen, dafs sie friere, geht denn doch über jede sonst zulässige dichterische Lizenz hinaus und mufs auf den Leser, der sofort an die Grundeigenschaft des bewufsten Elementes denkt, befremdend wirken. Ferner, sich den „jüngsten der Blitze" als „Nestling" vorzustellen, der auf den Petersdom sich „gar des Angriffs erkühnt" habe, der aber von dem Gebäude wie von einem Lebewesen festgepackt und als Mantel (?) umgeschlagen wird, damit er verkünde, Sankt Peter habe nichts weiter, als das Ende der Welt zu scheuen: ist ebenfalls gezwungen und unklar. Ganz im Sinne der von Lessing im „Laokoon" ausgesprochenen Norm, der Dichter solle durch Handlung schildern, läfst Hebbel im Epigramm „Auf den Dom zu Sankt Stephan in Wien"[1]) das Bild dieses „altehrwürd'gen Symboles der wahren Einheit und

[1]) Sg. III. 345.

Eintracht“ vor unserm geistigen Auge erstehen. Ein geschäftiges Treiben entwickelt sich plastisch greifbar. Wir sehen den Dombaumeister, „des Genius irdischen Herold“, den Plan entfalten, den er fromm und begeistert in stiller Weihestunde ersonnen. Seiner überlegenen Geistesgröfse und seinem gebietenden Winke gehorcht das durch Dienstbarkeit sich adelnde Handwerk, wie „auch die stolze Kunst.“ Und so wird dieses „harmonische Leben“ und dieser „fröhliche Austausch der Kräfte“ stetig erneut und fortgepflanzt, „und von Geschlecht zu Geschlecht schlingt sich das heilige Band.“

Auch „Das römische Pantheon“ in seiner harmonischen Vollendung verfehlte nicht seinen Eindruck auf das für alles Grofse und Schöne empfängliche Gemüt des Dichters. In diesem Wunderbau habe „die erhabenste Kunst“, wenn auch „in gemessenen Schranken“, endlich ihr Ziel erreicht und ruhe „hier in sich selber sich aus“. Hebbel personifiziert nun die Kunst. Schaudernd blicke sie rückwärts auf den langen, schon zurückgelegten Pfad „und schwindelnd vorwärts“. Denn sie zweifle, ob ihr beim weiteren Auffluge gleich grofse Erfolge beschieden sein werden.

Einige Epigramme sind berühmten Skulpturen und Gemälden gewidmet. So denkt Hebbel „Vor dem Laokoon“ [1]) an Michel Angelo und Raphael. Der grofse Bildhauer habe im Laokoon ein Vorbild und „Gegengewicht“ begrüfst, kraft dessen er mit dem der Schönheit des Apollo nacheifernden Raphael den Wettbewerb wagen durfte.[2]) Die Laokoongruppe zeige allerdings deutlich, „was die Wahrheit vermag“. Deutlicher jedoch zeige sie, „dafs sie nicht alles vermag.“

In diesem Schlufsgedanken scheint mir Hebbels ureigenstes künstlerisches Selbstbekenntnis enthalten zu sein: er ist fest überzeugt davon, dafs in einem Künstlergeiste mit dem unermüdlichen Ringen nach Wahrheit das Streben nach Schönheit sich paaren müsse, um ein harmonisches Ganzes schaffen zu können. Für Hebbel bedeutet diese Erkenntnis, wie bereits angedeutet wurde, einen Kampf, woraus ihn seine aus Gegensätzen

[1]) Sg. III. 364.

[2]) Den Gegensatz zwischen Raphael und Michel Angelo stellte Hebbel auch in seinem „Michel Angelo“ dar.

bestehende innere Veranlagung selten als Sieger hervorgehen liefs.

Der im Epigramm „Die Herme“ [1]) erwähnte Werdeprozefs dürfte selbst den scharfsinnigsten Köpfen als ein unlösbares Rätsel erscheinen. Wie kann das Chaos, ein wüstes Gemisch von Gegensätzen oder Stoffen der verschiedensten Art, die, wie der Dichter selbst sagt, in „unendlichem Kampf“ mit einander begriffen waren, „von sich selbst sich befrein“?

„Vor Raphaels Galatea“ [2]) wird sich Hebbel bewufst, dafs ein hervorragendes bildnerisches Genie nur von einem gleichbedeutenden Dichtergenius vollauf gewürdigt werden könne, und umgekehrt. Die Künstlerheroen Shakespeare und Raphael sind hier gemeint. Das Epigramm schliefst mit einem Wunsche, bei dessen Erfüllung diejenigen Geister arg benachteiligt werden würden, die von Natur aus eben keine Genies, sondern höchstens Talente sind.

Von einem so köstlichen Bilde, wie von der „Alexanderschlacht“ [3]) könnten die Maler, so ruft er diesen in dem den Namen des erwähnten Bildes tragenden Epigramm zu, das Geheimnis lernen, „wie sich die Fülle des Stoffes paart mit der Gröfse der Form.“ Hebbel meint hier wiederum den auch seinem Schaffen eigentümlichen grofszügigen Stil, worin das Genie in wenigen, aber vielsagenden Linien das spielend zum Ausdruck bringt, was das mühevoll arbeitende kleine Talent selbst nicht in umständlicher Breite und durch unendlich viele kleine Einzelheiten treffend und erschöpfend wiederzugeben vermag.

Die bis ins einzelnste gehende realistische Gebeweise der niederländischen Maler regte Hebbel an, im Epigramm „Niederländische Schule“ [4]) in einer nach meinem Empfinden übertriebenen und zu derb-realistischen Weise darüber sich zu äufsern. So spottet er: Der Meister spuckt aus, und begeistert

[1]) Sg. III. 364, 2.

[2]) S. 366, 1; vgl. das Epigramm „Einmal wieder vor Raphaels Madonna“ (IV. 138.) und Werner, Nachlese, Bd. II. 86. Brief an Christine Hebbel, Weimar 22. VI. 58. Schon am 13. X. 38 (Tgb. I. 105) sagt er: „Bilder der gröfsten Maler, Raphaels, Correggios, kommen mir nie aus dem Gedächtnis, eben weil sie dargestellt sind; andere kommen gar nicht hinein“.

[3]) Sg. III. 366.

[4]) S. 396.

kopiert sein Schüler den Auswurf. Wenn nun vollends der Beschauer dieses „Stilllebens", weil er den „artistischen Schmutz" für wirklichen hält, von dem natürlichen Gefühl des Ekels gepackt wird und „mit einem Pfui zum Schnupftuch" greift, dann fühle sich solch ein Künstler für sein Streben, der Natur möglichst nahe gekommen zu sein, reich belohnt und verlange in stolzer Überhebung, „dafs man, wie Zeuxis, ihn ehrt." In diesem Epigramm ist das Unschöne und Abstofsende denn doch auf die Spitze getrieben. Wer jedoch mit gewissen neueren Dichtern und Litterarhistorikern der Ästhetik des Häfslichen zuneigt, wird vielleicht an dem widerwärtigen Bilde keinen Anstofs nehmen.

„Vor einem Rembrandt"[1]) fühlt sich der Dichter von den wilden, riesigen Zügen, „hervor aus der Finsternis brechend", mächtig ergriffen. Beim Beschauen eines solchen Gemäldes wird eine verwandte Saite in seinem Innern zum Schwingen und Klingen gebracht: seine Neigung zum Düstern, Geheimnisvollen, Rätselhaften. Das Bild macht auf ihn den Eindruck, „als bekäme die Nacht plötzlich hier selbst ein Gesicht." — Mit dem höchste Lebens- und Seelenwahrheit erstrebenden Naturalismus Rembrandts scheint mir Hebbels ausgesprochen nordisch-herbe, knorrige Eigenart vieles gemein zu haben. Was Chamberlain von dem grofsen niederländischen Maler sagt,[2]) gilt auch von Hebbel: er blieb sich selbst treu. Der Schöpfer der gewaltigen Nibelungentrilogie ist aufser dem besonders im „Faust" deutschem Volkscharakter sich zuwendenden Goethe der erste deutsche Dichter, der sich von dem bisher auf seinen grofsen Vorgängern lastenden Banne der Antike völlig frei machte. In ihm nächst Goethe hat die Eigenart und kraftvolle Frische des germanischen Stammes den bis jetzt gewaltigsten Dichter und Verherrlicher gefunden.[3]).

---

[1]) Sg. III. 396.

[2]) Houston Stewart Chamberlain, Grundlagen des 19. Jahrhunderts, München 1899, Bd. II. 993. 94.

[3]) Vgl. Friedr. Hebbel. Drei Studien von Johannes Krumm. Flensburg 1899. S. 36: „Hebbel war wahrhaftig von Natur kein Grieche, aber vielleicht desto mehr ein Germane, denen es immer schwer geworden ist, Kraft und Schönheit mit einander zu vereinigen".

Was auf Hebbels Künstlergeist jedoch am nachhaltigsten und gewaltigsten wirkte und immer gewirkt hat, „das ist die göttliche Natur“.[1]) Um diese Behauptung mit klassischen Beispielen zu belegen, brauche ich nur an Gedichte wie „Opfer des Frühlings“[2]) und „Liebeszauber“[3]) zu erinnern, in denen sich Natureindrücke in der herrlichsten künstlerischen Vollendung widerspiegeln. Man gedenke auch jener grofsartigen Schilderungen von Gewittern[4]) und anderen Naturerscheinungen[5]) in den Tagebüchern, an die poesiedurchtränkten Reiseberichte aus Italien. Vor allem erfüllte der tief gesättigte, wunderbar leuchtende Azur des italienischen Himmels,[6]) im Vergleich zu dem das Blau des nordischen ans Grau zu grenzen scheint, Hebbels Seele mit Entzücken. So auch die verschwenderische Blütenfülle, womit des Südlandes Lenz die Fluren, wie weiland Kaiser Heliogabalus seine Gäste,[7]) mit Veilchen zu überschütten und umschmiegen pflegt. An einem schönen Tage kann daher sein Blick nicht auf dem immer mehr zur Ruine zerfallenden Rom haften bleiben. Der ewig zeugenden, üppig sprossenden Mutter Natur ist er zugewandt, die in diesem Wunderlande mit dem edelsten und herrlichsten Pflanzenschmuck, mit Myrte und Lorbeer, sich selbst krönt. Auch im köstlichen Schatten ihrer immergrünen Zweige wallt und schäumt der Quell frischen Menschenlebens, das „zu Liebe und Krieg“ sich hier angesiedelt hat. Aber erst die alles umfassende, überwölbende Himmelskuppel verbürgt dem ihr Blau widerstrahlenden Dichterauge „die ewige Stadt“[8]).

Im kühlen, dämmrigen Park der „Villa Medicis“[9]) umschwärmt ein „holdes Bienchen“ den Dichter, der unter blühenden Lorbeerbüschen erquickende Rast hält. Emsig um-

---

[1]) Tgb. II. 128.

[2]) Sg. III. 142—146.

[3]) S. 31.

[4]) Vgl. z. B. Tgb. I. 22, 29, 108 u. s. w.

[5]) S. 28. Abendbeleuchtung; S. 29. Sonnenuntergang u. s. w.

[6]) Tgb. II. 128.

[7]) Vgl. Sg. III. 358. „Italiens erster Gruſs“.

[8]) Ebd. „Rom“.

[9]) Sg. III. 362.

surrt es ihm Wange und Mund, und er ruft ihm scherzend zu: Honig könne er ihm nicht darbieten. Den vermöge höchstens ein schelmisches Mädchen von seinem Munde zu nippen. Wolle aber das Tierchen ihn etwa dafür strafen, dafs er nur ein gewöhnliches Menschenkind und nicht eine lockende Rose des Thales sei; oder stehe er von altersher in des Bienchens Schuld, weil er ihm vielleicht damals als Blume den Trunk geweigert: dann möge es ihn vorher doch genauer betrachten, ob es an ihm nicht Wunden entdecken könne, die ihm stärkere Feinde mit schärferem Stachel früher geschlagen hätten. Ruhig möge es sich auf diesen vernarbten Wunden nieder lassen. Er wolle kaum zucken; doch das arme Bienchen dauere ihn: es werde zugleich mit dem Stiche sein Leben lassen müssen.

Neben dieser schlichten und doch poetisch-innigen Zwiesprache, die der Dichter mit der unvernünftigen Kreatur hält, dürfte wohl auch besonders der hier so reizvoll dem Ganzen eingefügte, an den Glauben von der Seelenwanderung anklingende Zug Beachtung erwecken. Es ist möglich, dafs des Dichters Anschauung von dem Leben nach dem Tode sich mit jener uralten Lehre berührte.

Im Epigramm „Ein Scirocco-Tag in Rom“[1]) versteht er es meisterhaft, die dumpf und bleiern schwer auf allen Lebewesen lastende Glutstimmung eines solchen Tages der Plage auszumalen. Die Welt scheine sich in Flammen zu verzehren. Der Meeresflut, die sonst mit feuchtem, kühlendem Hauche den Sonnenbrand zu lindern pflegt, entwalle schwüler Brodem. Dieser Gluthauch verleihe zwar der Orange ihre überquellende Reife, koche das edle Traubenblut und erfülle es mit Feuergeist; doch dem Menschen, welcher der Gewalt elementarer Naturkräfte gegenüber ohnmächtig und hilflos ist, drohe er den Lebensodem und die Hoffnung zu rauben, jene herrlichen Früchte noch kosten und an dem würzigen Weine sich laben zu dürfen. Schon das Atmen allein empfinde man als Arbeit, und kaum rege sich in der beengten Brust der leise Wunsch, aus dem dumpfen Schlummer zu erwachen, der wie ein Vorbote des Todes alles Leben in starre Bande schlägt.

---

[1]) Sg. III. 365.

Welch' innige Beziehung der Natur zum Menschenleben, und somit welch' eigenartigen Hauch zartester Poesie empfindet man bei Lesung des köstlichen Epigramms „Villa reale a Napoli"![1]) Die Abendluft spielt in den dunklen Bäumen am nahen Seegestade. Dort scharen sich liebreizende Frauengestalten zu einem glänzenden Flor zusammen, um dem „Strom melodischer Klänge" zu lauschen, die „zwischen Wonne und Weh jedes empfängliche Herz" wiegen. Den erhabensten Ton aber mischt in dieses liebliche Konzert das halb verhaltene, dumpfe Donnern der Meereswogen, die, vom Winde geschwellt, am Gestade brandend zerstieben. Es ist, als ob die „gewaltigen Akkorde der rollenden Sphären" fürs menschliche Ohr zur sanften Musik sich gedämpft hätten.

An diesem Gedicht ist einmal die vollendete Plastik des Ausdrucks zu bewundern. Ein jedes Wort ist wohl erwogen und kaum durch ein besseres zu ersetzen; jedes zeichnet, es bringt gleichsam seine eigene Atmosphäre mit sich. An diesem Gedichte bewahrheitet sich jener tiefe Ausspruch Hebbels:[2]) „Die höchste Wirkung der Kunst tritt nur dann ein, wenn sie nicht fertig wird; ein Geheimnis mufs immer übrig bleiben, und läge das Geheimnis auch nur in der dunklen Kraft des entziffernden Wortes. Im Lyrischen ist das offenbar."

Um jenes künstlerisch feine „Zeichnen" dieses Epigramms ins rechte Licht zu stellen, vergleiche man mit ihm z. B. ein Epigramm von Platen, das ebenfalls den Zweck hat, dem Leser eine eigenartige Örtlichkeit zu vergegenwärtigen, wie das Gedicht „Die Insel Tino bei Palmaria":

„Myrtengebüsch, Steineichen, in Trümmer zerfallenes Kloster,
Leuchtturm, felsige Bucht, liebliche Welle des Meers".

Wohl bei den meisten, auch bei den weniger auf tiefe poetische Züge achtenden Lesern, wird solch ein „Gedicht" einen ähnlichen Eindruck hervorrufen, wie ihn etwa ein Theaterprospekt macht. Schon durch dieses eine Beispiel finden wir die von Hebbel in seinem Epigramm „Platen"[3]) ausgesprochene

[1]) Sg. III. 368.
[2]) Tgb. I. 93. (3. IV. 38.)
[3]) Sg. III. 409.

Behauptung bestätigt, dafs jenem grofsen Verskünstler nur eines fehle, nämlich „die sanfte Wallung des Lebens", welche die äufsere Form mit der inneren verschmilzt und so die Schöpfungen der Kunst wie Gebilde der Natur wirken läfst. Allerdings ist es auch Hebbels dichterischem Streben nicht oft vergönnt gewesen, diese Wirkung zu erreichen.

Mit der vollendeten Plastik der Naturschilderung aber vereint sich in dem genannten Hebbelschen Epigramm auch eine wunderbar weiche und klangvolle Melodik der Sprache und des Rhythmus. Hebbel hat hier wie bei seinem wundervollen, durch den italienischen Lenz angeregten Gedicht „Opfer des Frühlings" nicht nur versucht, „auf dem Instrument unserer Sprache zu spielen, sondern dies Instrument selbst reiner zu stimmen".[1]) Er hat, das fühlt man deutlich, auch dies Gedicht „bis ins Einzelne und Kleinste durchkomponiert" und „nicht blofs Wort gegen Wort und Silbe gegen Silbe, sondern Vokal gegen Vokal abgewogen und die Verse wie im Contretanz gegen einander geordnet." So beobachte man in dieser Beziehung die fein abgetönten, assonierenden hellen Vokale, welche die milde, wehmütig-süfse Abendstimmung vortrefflich malen; ferner in den folgenden Versen die beabsichtigte Wahl des halbdunklen Vokales o, der jenes halb verhaltene Donnern der Meeresbrandung gleichsam wie das gedämpfte Sausen einer Seemuschel wiederklingen läfst. —

Aufser solchen Bildern, die den Reiz der italienischen Natur vor Augen stellen, überraschen auch andere, allgemeiner gehaltene, durch eigenartige Gedanken und feine poetische Züge.

So giebt das Epigramm „Totenopfer"[2]) trefflich den wehmütigen Stimmungszauber eines im Sommerfrieden träumenden Totenackers wieder. — Eine höchst eigenartige Lebenssituation, in innigem Bezuge zur Natur, entrollt das „Wüstenbild".[3]) Hoch in der regungslosen Luft, über der endlos weiten Sandwüste zieht ein Geier seine geisterhaften Kreise und späht

---

[1]) Br. I. 366. (Rom 30. III. 45.)

[2]) Sg. III. 347.

[3]) Sg. III. 348; vgl. Werner, Hebbels sämtliche Werke Bd. I. S. 412: „ad. Bethulien" u. s. w. Im Gegensatz hierzu vergleiche man Freiligraths Wüstenpoesie.

nach Beute aus. Unter ihm, drunten im heifsen Sandmeer wankt ein halb verschmachteter Wanderer daher. Beide leiden physisch unsagbar: jener Raubvogel vor Heifshunger, jener Mensch vor Durst. Plötzlich werden beide Lebewesen einander gewahr und brennen vor Begierde, „zusammen zu treffen". Denn das Fleisch des Wanderers könnte mit einem Male den Hunger des Geiers, das Blut dieses den Durst des ersteren stillen. — Ein echt Hebbelsches Bild, voll grausig packender Tragik, daraus uns ein schriller Mifston aus des Dichters eigenen Lebensschicksalen widerzuklingen scheint.

Ein wie warmherziger Tierfreund Hebbel war, beweisen Epigramme wie „Schwalbe und Fliege",[1] „Als ich einen toten Vogel fand"[2] und „Die Nachtigall".[3] Der dem letzteren zu Grunde liegende Gedanke erscheint jedoch recht gesucht und gekünstelt: Die kleine Sängerin habe entzückend geschlagen und jedes empfängliche Herz gerührt. Aber zu schnell mit zu ängstlichem Schnabel habe sie ihr Blatt vom Lorbeer herunter gerissen. Wenn sie es nun auch im Winde festhalte, so sei sie doch dafür verstummt.

Gelegentlich der Abfertigung einer Skribentenseele, welche des Dichters „Angelo" zuerst überschwänglich gelobt und dann mit Füfsen getreten habe, bekennt Hebbel[4] gegenüber dem ihm gemachten Vorwurfe, dafs er die freie Natur suche, „wie Kinder die Brust": er sei von jeher ein Freund der freien Natur und nicht des Stubenhockens gewesen. Wie der alte Homer streife er auf den Fluren herum.[5] Des Lenzes erstes Veilchen und des Herbstes letzte Aster hole er sich heim.

[1] Sg. III. 349; vgl. z. B. Tgb. II. 455, 500, 510, 511 u. s. w. Vgl. Blätter für litt. Unterhaltung. Jahrg. 1868. Bd. I. S. 318: „Hebbel und sein Eichkätzchen", Auszug aus einem Aufsatz „Friedrich Hebbel" von Ludwig Foglar. Österreichische Gartenlaube 1868. Vgl. ferner: Erinnerungen an Hebbel von Ed. Kulke, Wien 1878. S. 26—30. Der Verfasser weist auch auf jene Stelle in „Krimhilds Rache" (Akt I, Scene 3 und 4) hin, „wo Krimhild ihre Eichkätzchen und Vögel füttert, da Ute in deren Zimmer tritt, um sie auf die Werbung Etzels vorzubereiten."

[2] Sg. III. 461. 2.

[3] Sg. III. 459. 2.

[4] Sg. III. 433. „Auch einmal dem Wicht eine Antwort."

[5] Werner, Nachlese Bd. I. 263. (17. XII. 48. An L. Gurlitt) „Du weifst, ich mache mein Bestes auf der Strafse."

Selbst wenn Stürme und Regenschauer ihn umtosen, pflege er seine altgewohnten, gedankenvollen Gänge in Gottes freier Natur nicht einzustellen. Überdies hätten nie Mauern und Wände oder der Druckergesell den Dichtern als Musen gedient, und nicht sei es des Dichters Art, in dumpfiger Werkstatt wie etwa der Weber im Schweifs seines Angesichtes zu schaffen, sondern die göttliche Natur sei es, die in tausend Stimmen zu ihm spreche. Selbst Wind und Welle brächten ihm geheimnisvolle Kunde, und als Schreibtäfelchen reiche ein Blütenblatt aus, das ihm ein Lilienkelch darbiete. In wie sinniger und wundervoller Weise kommt in diesem Epigramm das Bekenntnis des Dichters zum Ausdruck, dafs er der Natur den gröfsten Dank zolle, in deren Wunderwalten sein Geist sich freudig und liebevoll versenkt.

Dem still im Verborgenen blühenden und doch so köstlich duftenden Veilchen ist Hebbel besonders hold. So wissen wir,[1]) dafs er die meisten Hexameter seines idyllischen Epos „Mutter und Kind“ während des Veilchenpflückens gedichtet hat. Seine besondere Vorliebe für die zarte Frühlingsblume spricht auch das Epigramm „Die Veilchen“[2]) deutlich aus. Die Veilchen wolle er, so heifst es im Epigramm „Schön und lieblich“[3]) „zum Strausse gereiht“, doch die Rose allein. Denn drei Grazien gebe es; aber nur eine Venus. Ungemein zart und duftig ist das Bild, das Hebbel im Epigramm „Im Frühling“[4]) festhielt. Von ferne nähert er sich einem über und über blühenden Baume, vor dessen Blütenwolke Zweige und Laub verschwinden. Dem Blick des Dichters erscheint sein Wipfel wie „ein magischer Kreis, leicht in den Äther gehaucht.“ Ebenfalls auf einem seiner stillen Spaziergänge kommt er an einem mit eisernen Gittern und Thoren umhegten Garten vorüber, in dem herrliche Rosen blühen.[5]) Dem Wanderer, der frei

[1]) Tgb. II. 428. (15. IV. 56); vgl. E. Kulke a. a. O. S. 25 f. Kulke weist auch auf eine Stelle in „Siegfrieds Tod“ (Akt II, Scene 6) hin, „wo die Walküre Brunhild zum ersten Male ein Veilchen erblickt, das Einzige, was sie in dieser ihr fremden Welt zu entzücken vermag.“

[2]) Sg. III. 454.

[3]) Sg. III. 383. 1.

[4]) S. 456. 2.

[5]) S. 446. 1.

seine Straſse zieht, scheinen da die schönen Blumenkinder in ein Gefängnis eingeschlossen zu sein, und er bedauert sie deshalb in naiver Weise.

Auch im stillen Gemache hegt und pflegt der sinnige Naturfreund die zarten Kinder Floras und knüpft seine eigenartigen Gedanken an ihr Wesen und ihr Weben. Trete man z. B. in ein Zimmer, worin die bescheidene Reseda blüht, so ströme einem süſser Wohlgeruch entgegen. Sobald man aber ein Paar Minuten darin verweile, spüre man ihn nicht mehr. Warum gehe es uns doch ebenso mit der Welt, so fragt der Dichter. Die beiden ersten Verse dieses „Im Groſsen wie im Kleinen“ [1]) betitelten Epigramms sind in Bezug auf den poetischen Ausdruck zu loben. Die beiden letzten aber weisen störende prosaische Wendungen auf, wie: „ein paar Minuten“ und „Warum geht's uns doch so mit der Welt?“ Und doch wird durch die in diesen beiden Versen enthaltene Beziehung zum Weltlauf die Grundidee des Epigramms vertieft. Ein ähnlicher Gedanke fand bereits in einem der Goethe-Schillerschen Xenien schlichten, aber einwandfreien Ausdruck. Das „M. R.“ überschriebene Epigramm lautet:

„Sagt, was füllet das Zimmer mit Wohlgerüchen? Reseda.
Farblos, ohne Gestalt, stilles und zierliches Kraut.“

Fast immer, wo Hebbel Kunst- und Natureindrücke dichterisch gestaltete, wuſste er eine innere Beziehung zum Menschenleben herzustellen. Auch für die ewig wechselnden Bilder und vielgestaltigen Erscheinungen des Menschenlebens selbst hatte er stets ein offenes und scharfes Auge und gab manchem eigenartigen, aus dem Strome des Lebens geschöpften Vorgang trefflichen epigrammatischen Ausdruck.

So führt er uns in einem längeren Epigramm in dramatisch bewegter Weise das Trauergepränge „Bei der Bestattung des Herzogs von Augustenburg“ [2]) in Kopenhagen und die daran teilnehmende, bunt durcheinander wogende Volksmasse vor Augen. Dumpf und schwer hallen die Totenglocken von den Türmen. Doch die leichtlebige Volksmenge, die sich

[1]) Sg. III. 454.
[2]) Sg. III. 352.

überall bereitwillig einfindet, wo es etwas zu schauen giebt, feiert die Feste, wie sie fallen. In diesem Sinne gilt ihr eine Totenfeier oder eine Hochzeit gleich viel. „Männer und Weiber", selbst der „Greis mit silberhaarigem Scheitel", der doch dem Rande des Grabes nicht mehr allzu fern steht, wie „das quellende Kind dort auf dem Arme der Magd": alle sind nur von dem einen Gedanken beseelt, ihre Schaulust zu befriedigen; die stolzen Karossen, die umflorten Pferde „und die Lakaien im Staat" zu bewundern. Nur der Dichter, dessen Blick tiefer sieht, und dessen Sinn tiefer empfindet als der am Oberflächlichen, am äufseren Schein haftende Blick des Alltagsmenschen, sieht im Geiste durch den Sargdeckel und schaut das wächserne Antlitz des Leichnams „mit seinem geschlossenen Auge". Allein auch er, der mit allen Fasern seines Herzens am Leben hängende Mensch, hat das „lehmerne" Totengesicht bald wieder vergessen, als ein lächelndes Mädchen, selbst ein Bild knospenden, frühlingsfrischen Lebens, seinen Weg kreuzt, ihm vertraulich wie eine alte Bekannte winkt, ihn so seinen düsteren Gedanken entreifst und dem Leben zurückgiebt.

Wie stark der Drang dem Menschen eingeboren ist, sich auf Erden auszuleben und so lange als möglich ans Leben sich festzuklammern, verkündet auch das Epigramm „Der Greis".[1])

Wie eine erschütternde Klage über die Unvollkommenheit und unerbittliche Härte des Schicksals mutet das eigenartige, für Hebbels problematisches Denken bezeichnende Epigramm „Der Phönix"[2]) an.

In heiterer Weise kennzeichnet Hebbel im Epigramm „Neapolitanisches Bild"[3]) die Gutmütigkeit und Naivität des Neapolitaners. Des Dichters Nachbar, ein Schmied, hämmert fleifsig in seiner Werkstatt. Da tritt bedächtig ein Almosen heischender Mönch hinein, und der gutmütige Handwerker giebt ihm willig den durch die frühe Arbeit noch kaum verdienten Groschen. Dafür dankt ihm der Mönch zwiefach. Zuerst reicht er ihm die Madonna zum Kusse hin und darauf seine Dose

[1]) Sg. III. 353.
[2]) Sg. III. 356.
[3]) S. 369.

zum Schnupfen. Der wackere Schmied küfst denn auch in aller Ehrfurcht das Bild und nimmt dann „ruhig die Prise darauf.“ Solcher humorvoller Stücke, die unwillkürlich dem Leser ein leises Lächeln abfordern, weist die Hebbelsche Epigrammenlese nicht viele auf, wenn auch im allgemeinen die Worte zutreffend sind, die er am 11. April 1846 an die Schwester seines Studienfreundes Emil Rousseau mit Bezug auf die Epigramme richtete:[1]) „Ihnen werden sie schon aus dem Grunde gröfsere Befriedigung wie manches Frühere von mir gewähren, weil sie hellere Stimmungen ausdrücken. Ich glaube, Jonas, der Prophet, hat sich zuletzt an den Wallfischbauch gewöhnt und es sich bequem darin gemacht; wie sollte man sich nicht auch nach und nach an die Welt gewöhnen!“

Vollendet nach Form und Inhalt ist auch das Lebensbild, das der Dichter im Epigramm „Die sizilianische Seiltänzerin“[2]) gezeichnet hat. Ein reizendes Mädchen, dessen lichtes Auge noch die Reinheit der fleckenlosen Kinderseele spiegelt, schlägt vor der Schaubude mit jugendlichem Ungestüm die Messingbecken, um recht viele Schaulustige zur Vorstellung einzuladen. Dabei zerquetscht es leider eines von den feinen Korallenperlchen der Schnur, die es um das zarte Hälschen sich gehängt, und die licht schimmernd von dem roten Gewande abstechen, das die knospenden Glieder umschmiegt. Traurig läfst die holde Kleine ihr Lockenköpfchen sinken und fleht stumm, aber mit beredtem Blicke ihre ältere Schwester um Mitleid an. Doch diese hat nur ein verächtliches Lächeln für ihren kindlichen „Schmerz um den zerschmetterten Tand“; denn sie hat schon Bess'res verloren, nämlich ihre Unschuld, die ihr Schwesterchen noch besitzt. Um ihre innere Erregung zu verbergen, wirft sie ihr Tambourin hoch in die Luft, „dafs es, gefangen, zerspringt.“

Gegenüber all' diesen Sinngedichten, die durch Eindrücke bedeutsamer Schöpfungen bildender Kunst, durch Natur- und Lebensmomente hervorgerufen wurden, hebt sich in Hebbels Epigrammenlese eine besondere Gruppe ab, worin der Dichter „das Spezielle“ seiner „Lebens- und Weltanschauung mit mög-

---

[1]) Werner, Nachlese, Bd. I. 186.
[2]) Sg. III. 370.

lichster Ausschliefsung blasenhafter Einfälle des Moments niederzulegen“ versucht hat.[1])

Eine Fülle reifster Lebenserfahrung und kerniger Lebensweisheit atmen die meisten dieser gnomischen Gedichte. Auch unter ihnen finden sich neben Epigrammen, die lediglich durch ihre eigenartigen und geistvollen Antithesen überraschen, einige Juwelen von klarster poetischer Reinheit und feinstem Schliff.[2]) Die meisten dieser Gnomen sind von einem herzgewinnenden Zuge milder Versöhnlichkeit, einige von einem Hauche stiller Entsagung durchweht. Manche scheinen etwas von der sonnigen Klarheit und Reife, von der selbstbewufsten, weisen Überlegenheit der Goetheschen Spruchdichtung an sich zu haben. Und doch, wenn man näher zusieht, mufs man gestehen, dafs Hebbel mit diesen Dichtungen einen ganz eigenherrlichen Standpunkt in der deutschen Epigrammenlitteratur einnimmt.[3])

Ein mit dem Lorbeerkranz gekröntes Menschenhaupt[4]) ist für den Dichter „ein gewaltiges Bild menschlicher Gröfse und Kraft!“ Silberfäden ziehen sich bald durch den lockigen Scheitel; doch der Lorbeer ist unverwelklich, er ist das Sinnbild des Nachruhmes, des unsterblichen Namens.

Von dem Lorbeer, den die Mitwelt um seine eigne Dichterstirne geflochten hat,[5]) sagt Hebbel bescheiden, es sei ihm nicht verhafst, wenn alle Winde ihn zausen. Denn nur das Blatt gebühre ihm mit Recht, welches sie dem Lorbeer lassen. Doch neben diesem, der nur den Geistesheros zieren solle,[6]) trage der Mensch zu Zeiten auch andere Diademe. Sie sind symbolisch zu verstehen. Mit Blumenkränzen umwindet die Jugend ihre Schläfen in der Wonnezeit des Lebenslenzes.

---

[1]) Vgl. Werner, Nachlese, Bd. I. 210 (Wien 28. I. 47. An G. Kühne).

[2]) Vgl. Richard M. Meyer, Die deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1900. S. 285.

[3]) Vgl. Adolf Mager, Deutsche Lyrik des 19. Jahrhunderts. 29. Jahresbericht der 1. Staatsrealschule im II. Bezirk. Wien 1900. S. 18.

[4]) Sg. III. 372, 1.

[5]) S. 434, 1.

[6]) S. 386, 3.

Doch der leiseste Westwind, der herbe Hauch des Schicksals, entführt sie leicht. Vergänglich sind sie wie Blütenblust. Dornenkronen jedoch, schwer lastende Sorgen und Leiden, haften fest an der tief gebeugten Dulderstirne; selbst der gewaltigste Sturm vermag sie nicht zu lösen.[1]) Man solle jedoch nicht über den Weltlauf schelten und das Glück blind nennen.[2]) Gar mancher sei selbst blind, einzusehen, was zu seinem Heile, seinem Glücke frommt. Allerdings genüge wohl selbst für den Glücklichsten schon eine Minute, das Gute und Erfreuliche aufzuzählen, was ein Jahrhundert ihm brachte.[3]) „Des Lebens Höchstes“[4]) werde jedem zu teil, „wie schnell er auch stirbt“: Mutterliebe. Und was der Mensch auch sonst noch gewonnen haben mag, das mufs er zwar teuer bezahlen[5]); wäre es auch nur mit der bangen Besorgnis: „Wie gewonnen, so zerronnen.“ Doch er dürfe den Mut nicht sinken lassen. Mag es hageln, und mögen die Perlen, die er ausgesät hat, unter Eis und Schnee für verloren gelten: Er hoffe auf die Sonne! Sie kommt gewifs![6]) Und selbst eine Krankheit, die ihm zur Prüfung auferlegt wird, werde von ihm als der einzige Weg „Zur reinen Freude am Dasein“ gepriesen,[7]) „welche nicht wünscht, noch bedarf.“ Man könne zwar den Erlöser, den Tod, der sich sonst nicht bannen lasse, selbst herbeirufen.[8]) Doch sei es des Menschen unwürdig, an Selbstvernichtung zu denken.[9]) Er behaupte sich kraftvoll auf der Welt, trotzdem ihn andere nicht dulden möchten. Ein jeder Abend möge ihn ergreifen,

„als wär' er der letzte von allen,
Der nach unendlichem Kampf ewige Ruhe verheifst.“[10])

---

[1]) Sg. III. 381, 3.
[2]) S. 377, 2.
[3]) S. 386, 2.
[4]) S. 377, 1.
[5]) S. 383, 2.
[6]) S. 402, 2.
[7]) S. 460, 1.
[8]) S. 372, 3.
[9]) S. 428, 2.
[10]) S. 374, 3.

Schon der Schlaf habe etwas Linderndes, Versöhnendes für den Dulder.[1]) Er sei der Vorgeschmack des Todesschlummers, „der genossene Tod.“ So schön sei das Leben gerundet, dafs alles zum Genufs werde. Es komme ja auch jene letzte Stunde von selbst, in der sich der ersehnte Frieden einstellt; in der man

„Wie von den einzelnen Mühen und Lasten des Lebens im Schlummer“

sich endlich im Tode ausruht.[2])

Solange der Mensch jedoch auf Erden weilt, möge er besonders an sich selbst mehr Gebrechen als an andern zu entdecken suchen. Dann werde ihm die rechte Selbsterkenntnis[3]) und „des Lebens ernstes Führen“ aufgehen. Er werde dann seine Tugenden für allgemeine des Menschen, seine Fehler jedoch für sein besonderes Teil halten.[4]) Manches Gebet gebe es zwar, das zur rechten Läuterung führe. Doch das Vaterunser, „wie Jesus die Jünger es lehrte“, setze sie voraus.[5]) Denn wer es ohne Heuchelei, mit rechter Inbrunst beten wolle, müsse sich erst völlig als Mensch vollenden.

Drum strebe jedweder darnach, sich ganz „zum Träger des Guten, des Wahren und Schönen“ zu machen.[6]) Dann werden seine Feinde zurückscheuen, ihn zu bekämpfen, aus Angst, die Gottheit zu verletzen. Der Mensch scheue die Lüge.[7]) Denn sie kostet sein ganzes Ich, die Wahrheit „höchstens sein Glück.“ Er halte sich an das ihm eingeborene Schamgefühl.[8]) Denn dieses bezeichnet ihm „die innere Grenze der Sünde“: — wo er errötet, beginnt eben sein edleres Selbst. Er erblicke im Menschen den Menschen und verkehre mit dem Niedern gern, „als wär' alles auf Erden sich gleich“; aber nur dann, wenn dieser Niedrige mit dem unter ihm Stehenden

---

[1]) Sg. III. 376, 3.
[2]) S. 443, 3.
[3]) S. 384, 3.
[4]) S. 429, 3.
[5]) S. 445, 2.
[6]) S. 428, 1.
[7]) S. 432, 2.
[8]) S. 376, 1.

ähnlich verfährt.[1]) Im allgemeinen mache man allerdings die traurige Erfahrung, dafs, je geringer ein Mann ist, er einen desto gröfseren Stolz zur Schau trägt, wogegen der wahrhaft grofse Mann bescheiden ist.[2]) Dazu lasse man sich jedenfalls nie hinreifsen, einen Menschen, den man seiner Liebe nicht würdigen könne, zu hassen.[3])

„Sache sei er für dich, aber mit nichten Person!"

Vorsicht sei ja in allen Fällen geboten. Denn zwölf Monde bedürfe es zwar, die Welt zu umsegeln. Zwölf Jahre jedoch oft, bevor man einen Menschen völlig erkannt und durchschaut habe.[4]) Man verbinde sich niemals mit einem Menschen, für den man selbst nur ein Mittel seiner selbstsüchtigen Zwecke ist.[5]) Leichtlich könne man sich wohl von sogenannten Freunden so viele erwerben, wie viel das Jahr Tage zählt.[6]) Doch hier schliefse meistens der Plural den Singular aus. Unparteiisch sei ein Freund wohl selten gewesen;

„Aber ungerecht wird er nicht selten aus Furcht."[7])

Im übrigen müsse man sich jedoch auch davor hüten, ein Menschenfeind zu werden.[8]) Denn wolle man die Menschheit der Wichte wegen verachten, so frage es sich doch auch darum, ob man sich in seiner scheuen Absonderung nicht selbst zum Wichte stempelt. Egoist ist ein jeder Mensch. Doch der schlimmste ist der, welcher sich selbst keinen Egoismus zutraut.[9]) Man überhebe sich auch nicht mit seinem Wissen und Können; denn eine gar eng gezogene Grenze umschliefst den Menschen, über die er nicht hinaus kann. Nur selten ist es der Fall, dafs die Natur ihm Erkenntnis und Einsicht ins innerste Wesen der Dinge vergönnt.[10])

---

[1]) Sg. III. 382, 2.
[2]) S. 378, 1.
[3]) S. 387, 2.
[4]) S. 387, 3.
[5]) S. 377, 3.
[6]) S. 444, 2.
[7]) S. 439, 1.
[8]) S. 429, 1.
[9]) S. 429, 3.
[10]) S. 375, 1.

Der Stolze bedenke auch, dafs die Tafel, auf welche die unbestechliche Clio einst die Unsterblichen aufzeichnet, mit dem Nagel des Daumens vergleichbar sei.[1])

Im übrigen ergründe man die Welt und nicht die Bücher[2]); denn alles, was diese enthalten, ist ja immer aus der Welt geschöpft. Allein man sei kein Narr und unterfange sich nicht, in allem sich spiegeln zu wollen.[3]) Ebenso wünsche man das Auge sich nicht zu scharf; denn wenn es erst die Gräber durchdringt, dann wird es vor den Leichen die Blumen nicht mehr sehen.[4]) Der Mensch prüfe besonders mit Ernst und Eifer, „was er ist in dem Kreis, den die Natur ihm bestimmt", und bemühe sich redlich, zu ermitteln, wieviel dieser Kreis im Gröfseren gilt.[5]) Er denke nicht daran, auf Brücken ewige Wohnungen sich bauen zu wollen.[6]) Es kommt das Ende. Darnach richte er sein Handeln und Wandeln.

Mit dem tief poetischen, wundervoll abgeklärten Epigramm „Die doppelten Thränen des Menschen"[7]) sei die Auslese und Charakteristik dieser Gnomen abgeschlossen, die Hebbels eigenste Lebensanschauungen wiedergeben: Wonne und Qual spiegeln sich in dem nämlichen Tau, den der Mensch im Himmel und auf Erden weinen mufs. Der Unterschied beruht nur darauf, dafs die Thräne der Wonne den Himmel verdunkelt, während die Thräne der Lust nie die Erde verhüllt.

Zur Gattung der Gnomen möchte ich auch jene Epigramme Hebbels rechnen, worin sein förmlich leidenschaftlicher

---

[1]) Sg. III. 381, 1. Vgl. E. Kulke a. a. O. S. 46 über den Eindruck, den 1857 folgende Stelle in der Vorrede zu Schopenhauers sämtlichen Schriften auf Hebbel machte: Ich bedenke, dafs die Zeit, da ich nichts mehr werde emendieren können, nicht mehr ferne sein kann, mit ihr aber erst die Periode meiner eigentlichen Wirksamkeit eintritt, von der ich mich getröste, dafs sie eine lange sein wird, im festen Vertrauen auf die Verheifsung des Seneca: etiamsi omnibus tecum viventibus silentium livor indixerit, venient, qui sine offensa, sine gratia judicent. „Nachdem er diese Stelle gelesen hatte, blickte er auf den Nagel des Daumenfingers."

[2]) Sg. III. 382, 1.

[3]) S. 380, 3.

[4]) Ebenda No. 1.

[5]) S. 430, 1.

[6]) S. 379, 2.

[7]) S. 373, 1.

Hang hervortritt, dem Rätselhaften, Übersinnlichen der Natur auf den Grund zu kommen, Sein, Wesen, Ursache und Zweck derselben zu ergründen. Schon in den Tagebüchern drängten sich uns auf Schritt und Tritt die tiefsinnigsten und spitzfindigsten Gedanken über solche metaphysische Probleme auf. Manche haben ihn immer wieder angezogen, und er hat über sie, wie die jahrelangen Gedankengänge beweisen, Zeit seines Lebens nachgesonnen. Wie ernst er es mit diesen scharfsinnigen Denkprozessen nahm, und wie sehr er von der Schwierigkeit seiner Bemühungen überzeugt war, gesteht er schon in einer verhältnismäfsig sehr frühen Tagebuchstelle[1]: „Es gehört schon viel Zeit dazu, nur einzusehen, wo das Rätselhafte in manchen Dingen denn eigentlich sitzt."

Eine ganze Reihe dieser Denkergebnisse hat er also in epigrammatische Form gegossen. Er selbst hält sie im Grunde genommen nicht für poetisch, sondern bezeichnet sie als „Darstellungen problematischer Seelenzustände, die sich nicht lyrisch, sondern nur epigrammatisch aussprechen lassen."[2]

Versuchen wir es, uns in dies eigenartige, bisweilen höchst absonderliche Ideenreich, so weit es für unsern Zweck angebracht ist, zu vertiefen!

Wenn der Denker über das Woher und Wie des Weltganzen nachgrüble, so möchte er glauben, dasselbe sei von Ewigkeit her und bestehe „allein durch sich selbst". Wenn aber sein Blick in all die abertausend Einzelheiten tiefer eindringe, so komme es ihm vor „wie der Witz eines gewaltigen Ichs."[3] Es sei ferner unmöglich, sich das Nichts sinnlich zu vergegenwärtigen. Man habe das Gefühl, es liege neben dem Etwas. Und doch könne man es eben sich nicht ausdenken. Hier liege „der Wirbel des Seins."[4] Ja auch für den gröfsten

[1]) Tgb. I. 74 (12. VIII. 37).

[2]) Das bestätigt also meine Behauptung (vgl. S. 70), dafs die meisten Epigramme Hebbels lediglich in Verse gebrachte Prosa darstellen. Die Poetik ordnet das Epigramm dem Begriff der lyrischen Gattung unter. Im Herderschen Sinne kann man dem wohl zustimmen; vgl. Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm, Sammlung I und II. Gotha 1785/86.

[3]) Sg. III. 385, 1.

[4]) S. 374, 1.

Philosophen gebe es einen Horizont, über den er nicht hinausblicken kann. Und wenn ihm die tiefste Einsicht ins Wesen der Dinge auch eigen und er fest überzeugt wäre, Salomons Schlüssel fassen und Himmel und Erde aufschliefsen zu können: „da löst er in Figuren sich auf", und der Gelehrte sehe „mit Entsetzen das Alphabet sich erneuern"; ja es habe sich während der Zeit sogar erhöht.[1])

Welch' tiefe Grundwahrheit liegt in dieser Erfahrungsthatsache, die man auf allen Gebieten der Wissenschaft bestätigt finden kann. Mag man sich in einem beliebigen Wissenszweige einen noch so kleinen Punkt zur Erforschung ausersehen: er erweitert sich bald zum Kreise und scheint für den menschlich beschränkten Blick ins Ungeheure zu wachsen, wobei man sich kleinmütig der Wahrheit bewufst wird, die schon Sokrates und das Buch der Bücher eingestehen: Wir können nichts wissen. Unser Wissen ist Stückwerk. Auch Hebbel hat diese Erkenntnis schon frühzeitig gewonnen und in einer anschaulichen Trope ausgesprochen[2]): „Mitten unter den ungeheuersten Kräften, die ihn umbrausen, mit verbundenen Augen allein zu stehen und doch das lösende Zauberwort auf der Lippe fühlen, das ist des Menschen schweres Los. Ein Schiffer in der Sturmnacht auf unbekanntem Gewässer."

Von dem Sokratischen Gedanken ausgehend, dafs der Leib ein Kerker der Seele sei, sagt der Dichter: „Jede Form ist ein Kerker." Daran knüpft er die Frage, wie denn die Natur das Leben in allen Formen festzuhalten vermöge? Sie habe keine mit Fenstern versehen. Hierin triumphiere sie eben gegenüber menschlicher Einsicht.[3]) Wolle man das Wunder der Form dunkel ahnen, so betrachte man z. B. braune Augen und blaue. Man sehe doch mit beiden, „warum denn sind die Farben nicht gleich?"[4])

„Das griechische Feuer, das fortbrennt mitten im Wasser", sei nicht erloschen. „Es sprüht, denk' ich, aus jeglichem Blick."[5])

---

[1]) Sg. III. 375, 2.
[2]) Tgb. I. 28 (6. VIII. 36).
[3]) Sg. III. 379, 1.
[4]) S. 421, 2.
[5]) S. 460, 2.

Das Element des Feuers sei freilich gefräfsig. Doch man solle es nicht schelten, da es eigentlich übel gestellt sei: „tötet's nicht selber, so stirbt's."

Die Natur würde keine schönere Glut finden, uns Menschen zu verjüngen, wie jenes Feuer, das den Phönix verzehrt und verjüngt, als wenn das Leben sich steigern könnte und nicht immer dem höchsten Moment ein geringerer folgen würde.[1]) Warum stürben z. B. nicht alle Menschen vor Freude?

Nicht anders als das Leben entstehe der Schmerz.[2]) Wenn z. B. ein Finger zu schmerzen beginnt, so scheide er vom Leibe sich ab, „und die Säfte beginnen, im Gliede gesondert zu kreisen." In dieser Erscheinung liege ein „Urgeheimnis": auch der Mensch sei wohl „ein Schmerz nur in Gott".

Solche und ähnliche Probleme, wie sie im Epigramm „Urgeheimnis" dichterischen Niederschlag fanden, gehören zu den Lieblingsreflexionen, welche der Dichter über sich selbst zeitlebens anzustellen pflegte. In der Erkenntnis jedoch, dafs Selbstbeschauung hierbei nicht ausreiche, da man schon während der Selbstbeobachtung sich verändere,[3]) hatte er, ganz wie es der moderne Psychologe auch thut, frühzeitig begonnen, diese Mängel der introspektiven Methode durch eifriges Studium der Physiologie zu ergänzen und sich so „mit Untersuchung der geheimnisvollen Substanz, aus der das Leben kommt", zu beschäftigen.[4])

Mit grofser Vorliebe und Bemühung suchte er auch das Wesen des Traumzustandes zu ergründen, wie zahlreiche Tagebuchstellen bezeugen. Und mit einem Traumzustande vergleicht er denn auch den Zustand dichterischer Begeisterung.[5]) Diesem Gedanken hat er im Epigramm „Traum und Poesie"[6]) formvollendeten und tiefsinnigen dichterischen Ausdruck verliehen. Eng miteinander verschwistert seien Träume und

---

[1]) Sg. III. 452, 2.
[2]) S. 458, 1.
[3]) Tgb. I. 212 (23. IV. 40).
[4]) Tgb. I. 270 (Ostern 1842).
[5]) Tgb. I. 165 (13. V. 39).
[6]) Sg. III. 449, 1.

Dichtergebilde. Einander ablösend oder sich still ergänzend, wurzeln sie aber nicht blofs „im tiefsten Bedürfnis der Seele", sondern „zugleich in dem unendlichen All". Der Schlaf, sei es der nächtliche, der alle Menschen überschleicht, oder „der helle des Tags, der nur den Dichter befällt", habe die rätselhafte Macht, viele mögliche andere Gebilde, die in die wirkliche Welt eingesponnen sind, wieder herauszuwickeln. So träten beide, Traum und Poesie,

„damit das All sich erschöpfe,
Durch den menschlichen Geist in ein verflatterndes Sein."

Der Dichter bedauert im Epigramm „Originalität",[1]) dafs die Welt sich in allen Menschen auf gleiche Weise spiegle. Das Leben würde sich sonst in das reizendste Spiel auflösen, wenn die Menschen, wie sie in den Gesichtern von einander verschieden seien, es auch im Innern wären. So sei höchstens der Wahnsinn der einzige Zustand, der einzelne unter vielen originell mache.

Drum könne auch nimmer der Genius in tausend Alltagsköpfen wohnen. Wie die unendliche Welt zuletzt doch im Punkt wurzle, so wohne auch der Genius nur in einem besonderen Haupt.[2]) Nicht durch Stimmenmehrheit sei Himmel und Erde entstanden, niemals ein grofses Gedicht oder ein ewiges Bild.

Und der Genius, „der eigne oder der fremde", sage, „was nur der Genius weifs." Frage man ihn in gemeiner Beschränktheit, so bleibe er stumm.[3]) Wenn es nur lauter Genies gäbe, so würde man sich darüber nicht wundern.[4]) Dafs es aber so wenige gebe, sei erstaunlich. Doch das sei ganz leicht durch eine Erfahrungsthatsache zu erklären. Durchschnittlich erblicke man eben am Menschen zu viel Muskel und zu wenig Gehirn.

Für das „höchste Wunder des Geistes" hielt Hebbel von jeher die Sprache, worüber er oft tief nachgedacht und „nicht blofs die neuesten, sondern zugleich die letzten und tiefsten

---

[1]) Sg. III. 453, 1.
[2]) S. 442, 2.
[3]) S. 383, 3.
[4]) S. 385, 2.

Ideen ausgesprochen zu haben glaubte.[1]) Er verstieg sich in mafsloser Überhebung sogar zu den Worten: „Wenigstens ist alles, was Humboldt in seinem Kosmos nach einem Auszug in der Allgemeinen Zeitung darüber sagt, gegen meinen Gedankengang flach und trivial, und Humboldt befindet sich doch unstreitig auf der Höhe der Wissenschaft und ist ohne allen Zweifel ein grofser Mann. Ich habe unendlich viel über die Sprache gedacht; dafs ich aber gerade jetzt meine innern Erfahrungen zum Resultat verdichtete, dazu gab der schnöde Frevel, den die Tagespartei sich gegen unsere reiche und grofse Sprache gestattet, den nächsten Anlafs.“

Im Epigramm „Die deutsche Sprache“[2]) hat er die meisten dieser Denkergebnisse verwertet, und er hält selbst[1]) unter seinen Sonetten[3]) und Epigrammen „die über die Sprache“ für die bedeutendsten.

Im dem genannten Epigramm geht der Dichter von einem Vergleich der deutschen Sprache mit der französischen und italienischen aus, der, wenn man nach dem Wohlklang urteilen wolle, allerdings zu Ungunsten der deutschen ausfallen müsse. Doch weise sie einen reichen Schatz an treffenden Wörtern auf, „wie irgend eine der Völker“, und eine für den Genius unendliche Freiheit der Bewegung. Die Dichter sollten sich nur hüten, mit dem Joche zugleich das Mafs zu zerbrechen, und nicht zu gewinnen glauben,

„wenn kindisch, zerstochen, die Dämme
Bersten und reifsen; es führt wieder nach Babel zurück . . .“

Es gebe zwar viele Sprachen auf Erden. Dürfe sich aber jeder, weil kein inneres Band Dinge und Zeichen miteinander verknüpfe, eine eigne Sprache bilden? Der Stempel und die bedächtig gewählte Weise, „die alle Jahrhunderte brauchten“, mögen heilig gehalten werden. Wenn sogar ein Goethe „in diesen gemessenen Schranken“ Raum gefunden habe, so würden

---

[1]) Br. I. 369 (Rom. 29. V. 45).

[2]) Sg. III. 392. 93. Vgl. Klopstocks und Goethes Epigramme auf den gleichen Gegenstand.

[3]) Vgl. Sg. III. 337. „Die Sprache.“

sie „die Heroen von heut'" wohl auch nicht plötzlich zu eng finden. Der Dichter gleiche der Natur,

„die nie das Wunder der Schöpfung
Wiederholt und doch jährlich im Lenz sich erneut:
Alt sind die Formen, es kehren die Lilien wieder und Rosen,
Frisch ist der Duft und im Kranz thut sich der Meister hervor!"

In diesem Zusammenhange scheint es mir auch angemessen zu sein, das Hauptsächlichste über die Eigenart der Hebbelschen Dichtersprache hervorzuheben, soweit es die Epigramme angeht. Es ist dies ein Thema, welches, auf alle Dichtungen Hebbels ausgedehnt, sehr dankbar und einer selbständigen, eingehenderen Behandlung würdig wäre.

Wie für Hebbel „die Form im höchsten Sinne", die innere Form,[1]) „Ausdruck der Notwendigkeit" ist, so ist es auch für ihn die äufsere, die Sprache. Sie ist das Medium, „wodurch das Innere anschaulich gemacht wird". Mit einem wunderbar zarten, tief poetischen Bilde veranschaulicht er uns den dichterischen Zeugungsprozefs[2]): „In die dämmernde, duftende Gefühlswelt des begeisterten Dichters fällt ein Mondenstrahl des Bewufstseins, und das, was er beleuchtet, wird Gestalt." Mit schlichteren Worten Hebbels ausgedrückt[3]): der tiefsinnige Geist „giebt dem unorganischen Element erst Form, Gestalt und den rechten Inhalt".

Dem erwachenden Gedanken kommt das Wort, der verwandte Klang, entgegen und schliefst ihn ein.[2]) Diese Thatsache konnte Hebbel an seinem eignen Geiste durch psychologische Selbstbeobachtung feststellen. Er war eine von jenen seltenen Künstlernaturen, jenen Menschen, die, um einen seiner eignen Ausdrücke zu gebrauchen, im buchstäblichen Sinne des Wortes „Musiken" sind.[4]) Von Hebbel selbst wissen wir nämlich, dafs er, sobald der dichterische Traumzustand über ihn kam, Klänge und im weiteren Verlaufe des dichterischen Prozesses aus diesen Klängen sich zusammen webende Harmonien vernahm, von denen, wie von einem Strome getragen, der

[1]) Vgl. über „innere Form" Goethejahrbuch XIII. 229.
[2]) Tgb. I. 215 (20. V. 40).
[3]) Tgb. II. 129 (20. II. 45).
[4]) Tgb. I. 58.

poetische Ausdruck wie von selbst sich einstellte. Er besafs, wie er selbst mitteilt, die Fähigkeit, die entstehenden Verse nach einer adäquaten Melodie einfach im Stillen abzusingen. So schreibt er nach Abschlufs des vierten Aktes von „Herodes und Mariamne“ am 22. August 1848 ins Tagebuch[1]): „Sonderbar ist es, dafs ich in einer solchen Stimmung (dichterischer Traumzustand) immer Melodien höre und das, was ich schreibe, danach absinge: so diesmal vorzüglich die Stelle:

„Titus, du siehst, wie meine Tochter trauert!“

Hebbels dichterische Empfindungs- und Einbildungskraft war so leicht erregbar und feinfühlig veranlagt, dafs er beim Hören, Lesen oder beim eigenen Gebrauch gewisser Wörter bestimmter Gefühle der Lust oder Unlust sich nicht erwehren konnte. So erzählt er selbst in seinem Tagebuche, dafs z. B. Wörter wie Duft und Farbe, Tulpe, Rose, Lilie u. s. w., die er zu den musikalischen zählt, die Empfindung des Schönen, Lieblichen in ihm erweckten. Die Tulpe schien ihm ihren Tau zum Abküssen darzubieten. Die Rose duftete ihm. Die scheufsliche Rippe dagegen stank.[2]) —

Eine ausgesprochen musikalische Sprache ist, wie gesagt, nach seiner Ansicht die deutsche Sprache nicht.[3]) Aber sie sei auch keine schnarrende, und man könne „sie sehr leicht davor bewahren, dafs sie unangenehm ins Ohr fällt“. Dafs Hebbel bei seinem poetischen Schaffen von diesem Streben stets sich leiten liefs, könnte man mit einer Fülle von Beispielen belegen. Bei den Epigrammen vergleiche man nur die vielen von einander abweichenden Fassungen derselben in den verschiedenen Ausgaben. Unermüdlich bessernd und feilend rang Hebbel mit redlichem Bemühen nach künstlerisch schönem Ausdrucke. Dafs dieses Ringen mit dem Stoff nicht in allen Fällen von gleichem Erfolge gekrönt war, habe ich schon des öfteren hervorgehoben. Aber selbst ein Goethe hat in manchen seiner lyrischen Schöpfungen prosaische Härten aufzuweisen, die man gern ausgemerzt sehen würde. Im übrigen war Hebbel

[1]) Tgb. II. 305.

[2]) Tgb. I. 25; 27; 28; 278 u. s. w.

[3]) Tgb. II. 138 (21. II. 45).

nur das beste, am schärfsten kennzeichnende Wort gut genug. Bei aller Verachtung glänzender Redeflitter[1]) und sparsamen Vorsicht in der Anwendung von Gleichnissen[2]) und Bildern wirkt seine Sprache doch so bildkräftig und markig, so gesättigt und durchtränkt von der jedesmal entsprechenden Stimmung, so klar und durchsichtig, als habe sie ein gut Teil der schlichten Gröfse und sonnigen Naivität Homerischer Gesänge und der kernig-herben und doch so gemütstiefen Ausdrucksweise der deutschen Bibel in sich aufgesogen. In den meisten Fällen steht jedes Wort an seinem rechten Ort; es lebt als ein kleines, aber unentbehrliches Glied in dem gröfseren, von frischem Leben durchpulsten Organismus.

In unaufdringlicher Weise und feinsinniger Wahl wufste auch Hebbel Wohlklangsgesetze, wie Allitteration und Assonanz, sich dienstbar zu machen, wie ich bereits eingehend bei Betrachtung des Epigramms „Villa reale a Napoli“ nachzuweisen versuchte. In solchen Fällen vermag auch seine Sprache wohllautend und einschmeichelnd zu singen und zu klingen; gegebenen Falles kann sie aber auch zürnend grollen, donnern und blitzen.

Haben wir uns bisher mit Hebbels spezieller Lebensanschauung beschäftigt, so wollen wir noch auf seine allgemeinen Weltansichten einen Blick werfen, die sich besonders in geschichtlichen und litterarischen Epigrammen aussprechen. Diese beiden Gattungen kennzeichnet Hebbel mit den Worten[3]): „Sie sind durchgehend polemisch, aber nicht polemisch wie Zeitungsartikel, sondern wie das Feuer.“

„Natur und Geschichte“[4]) sind für Hebbel von jeher die „beiden reinsten Quellen echter Menschenbildung“ gewesen; schon im Oktober des Jahres 1836 hat er begonnen, mit Geschichte sich eingehend zu beschäftigen.[5]) Er ist zwar bald überzeugt davon, dafs der Forscher, der sich an die Natur und die Geschichte, jenes „Bett, das der Strom des Lebens sich selbst

[1]) Tgb. I. 94 (3. IV. 38).
[2]) Tgb. II. 176. 77 (4. IX. 46).
[3]) Br. I. 369 (Rom 29. V. 45.)
[4]) Werner, Nachlese, Bd. II. 39. An Arnold Schloenbach (22. VI. 55).
[5]) Tgb. I. 65. An A. Schoppe (25. V. 37).

gräbt", halte, in vielen Fällen irren, aber dennoch durch seinen Irrtum nützen werde.[1]) Bei seinem Studium der Geschichte pflegte Hebbel scharf auf den Zeitpunkt zu achten, wo die Geschichtsereignisse eintreten.[2]) Wenn man so verfahre, werde, wie er sagt, „Diagnose und Prognostikon leicht. Gewicht ruft immer Gegengewicht hervor, und sobald das Gegengewicht überwiegt, kehrt das Verhältnis sich um. Der ganze Weltprozefs wird am besten durch die zwei Eimer im Brunnen veranschaulicht."

Neben Aphorismen über geschichtliche Vorgänge und über das Wesen der Geschichte in den Tagebüchern hat Hebbel einigen solcher Reflexionen poetische Form gegeben, und er trug sich auch längere Zeit mit dem Plane zu einem historischen Drama „Napoleon".[3]) Auch politische Gedichte schrieb er, von denen wohl das an den König von Preufsen gerichtete das bekannteste ist. Ein Sonett „Der Mensch und die Geschichte"[4]) gehört gleichfalls in diesen Kreis. Auch in der Epigrammenlese findet sich „mancher geschichtliche Strich".[5]) Hier können wir allgemein gültige geschichtliche Wahrheiten und Gelegenheitsepigramme auf bestimmte Persönlichkeiten und Ereignisse unterscheiden. Greifen wir nur einige der eigenartigsten heraus!

Trotzdem nach Moses' Lehre die Schöpfung Pausen gehabt hätte und das jüngste Gericht Pausen haben würde, so nütze die verblendete Welt sie dennoch nicht aus und nenne

„. . . den Tag der zerschmelzenden Sterne
Lieber ein Feuerwerk, welches erstickte im Schnee".[6])

Noch nie sei die Sonne stille gestanden, „weil es ein Küster gebot".[7]) Auch wenn man die Uhren anhalte, werde es eben doch Abend. — Ein alter Erfahrungssatz sei es, dafs wohl ein Sumpf leicht zu verhüten sei, dafs aber kein Gott,

[1]) Tgb. I, 80 (5. I. 38).
[2]) Tgb. I. 236 (2. II. 41).
[3]) S. 69, 70 u. s. w.
[4]) Sg. III. 331.
[5]) Ebenda S. 344. Motto.
[6]) S. 425. 1.
[7]) S. 424. 2.

sobald er einmal entstanden, Schlangen und Molche in ihm verhüten könne.[1])

Eine politische Situation zeichnet der Dichter in einem recht anschaulichen Bilde[2]): trotzdem oben das Dach des Hauses brenne und unten die Minen rauchten, schlage man sich mitten drinnen im Gebäude um den Besitz desselben.

Als den jetzigen Standpunkt der Geschichte erkennt er, dafs ihr, die bisher nur die ewigen Ideen errungen habe, nun die grofse Aufgabe zufalle, diese auch zu verwirklichen.[3])

Wenn man die modernen Staatsbildungen[4]) betrachte, müsse man sich kopfschüttelnd fragen: wie können wohl Löwenklaue, Adlerschwinge und Stierhaupt ein Tier ergeben? Das könne nie zusammen wachsen, sondern höchstens verwesen. Denn noch nie habe ein Nagel „das belebende Herz" ersetzt.

Lächerlich sei auch der Kampf, den Staatsmänner mit jedem Gewitter aufnehmen.[5]) Sie kämpfen eben mit der Elektrizität, die doch eins sei mit der Luft.

Im Bevormunden der verschiedensten Verhältnisse sei man heutzutage schon recht weit gegangen. Man solle nur noch, wie jeglichem Dorfe, auch jedem Menschen einen Vormund setzen. Dann würde wieder, wie einst, jeder sein eigener sein.[6])

Der Dichter stellt einen Vergleich an mit der Zeit der Kreuzzüge und der Gegenwart und kann es nicht begreifen, dafs alle katholischen Mächte dem Türken das Seine verbürgen, während das heilige Grab im Gebiet der Türken liege.[7])

Im Epigramm „Verschiedener Kasus"[8]) spricht Hebbel über die Gefahr, die Deutschland von Rufsland drohe, seine Besorgnis aus. — Und der Ungar gebärde sich gerade so wie einst ein römischer Narr, der mit dem Rufe der Tiber entsprang[9]):

„Eine Bürgerkrone! Ich rettete einen Bürger!"

---

[1]) Sg. III. 423. 3.
[2]) S. 422. 2.
[3]) Ebenda No. 1.
[4]) S. 425. 2.
[5]) S. 422. 3.
[6]) S. 426. 1.
[7]) S. 423. 1.
[8]) S. 421. 1.
[9]) S. 427. 2.

Er begehre einen Kranz von Europa, weil er den Türken bestanden. Dabei habe er dies nur aus Notwehr thun müssen.

Freiheit der Presse sei Anrecht der ganzen Welt, nicht nur einzelner Völker.[1]) Gedanken, die noch im Norden schädlich seien, könnten ja vielleicht dem Süden nützen, „während sie jener erzeugt".

Wie in seinen Tagebüchern, bemühte sich Hebbel in seinen litterarischen Epigrammen nach Kräften, seine Urteile über Dichter, Schriftsteller, Bücher und Litteraturzustände tief zu begründen. In dieser Beziehung stehen seine Tagebuchnotizen geradezu im Gegensatz zu denen, die z. B. Platen in seinen Aufzeichnungen bei gleichen Gelegenheiten festhielt. Diese Äufserungen kennzeichnen wohl Platens Persönlichkeit selbst, die ganze Art und Weise, wie die Eindrücke in seinem Innern sich spiegeln. Doch haben sie nicht die förmlich zwingende, überzeugende Macht; die kanonische Allgemeingültigkeit, die den Reflexionen Hebbels innewohnt.[2]) Aus seinem Denkerhirn fand, wie er selbst erklärte, nur das den Weg aufs Papier, wozu ihn sein volles, bewegtes Herz trieb. Nur das Bedeutsame aus dem Schrifttum nahm er in sich auf[3]): „Mein Studieren beschränkt sich aufs Lesen solcher Bücher, die meinen innern oder meinen litterarischen Bedürfnissen entsprechen; dies giebt vielleicht einen Künstler, aber niemals einen Doktor." Daraus läfst sich auch die dem Autodidakten eigene Einseitigkeit und Selbstüberhebung erklären.

Weil in der deutschen Litteratur nun so viel Wertloses neben Bedeutsamem bestehe, nennt er sie das schnurrigste Stammbuch der Völker,[4]) in das sich jeder hineinschreibe, „wie es ihm eben gefällt".

Dieses Zwergengeschlecht, gegen das er seine scharfen Pfeile schleudert, zeichnet er trefflich im Motto seines Epigrammenbuches[5]):

„Und dazwischen, doch selten, die Köpfe von Schelmen und Wichten,
Wie man, genagelt ans Thor, Eulen und Dohlen erblickt . . ."

[1]) Sg. III. 427. 1.
[2]) Vgl. Kuhs Biographie.
[3]) Br. I. 53. 54 (12. V. 37).
[4]) Sg. III. 411. 2.
[5]) S. 344.

Gerade wie zur Zeit der Goethe-Schillerschen Xenienfehde that es aber auch not, Thorheiten mannigfachster Art auf litterarischem Gebiete zu brandmarken. Hebbel war auch, wie aus einem Briefe vom 22. Dezember 1847 an Th. Rötscher hervorgeht,[1]) gefafst darauf, dafs ihm diese polemischen Epigramme ohne allen Zweifel kleine Bosheiten zuwege bringen würden. Das konnte ihn jedoch nicht abhalten, seinem Wahrheitsdrange zu genügen und das Tadelnswerte scharf zu rügen.

So mancher fühle sich berufen, sei aber nicht auserwählt.[2]) Die Welt bedürfe seines Schaffens nicht. Wenn ihm Mutter Natur „nicht etwas zu viel“ an geistiger Begabung mit auf den Lebenspfad gegeben, so habe er „mit nichten genug“. Allerdings blieben auch dem nach Wahrheit und Klarheit ringenden Dichter die quälendsten Zweifel nicht erspart, ob er denn wirklich zu den Auserwählten gehöre. „Nur vom Überflufs lebt das Schöne.“[3]) „Die Sekundären“ würden, falls die Kunst noch nicht da wäre, sie nimmer erfinden. Darum gelinge ihnen auch „in ihr Grofses und Ewiges nicht“.[4])

Einen Schriftsteller, der sich gern mit dem Vogel vergleicht,[5]) als ob er sich wie er in höhere Regionen zu erheben vermöge, nennt Hebbel bissig einen Tausendfufs.

Einem litterarischen Streber, der von einem Genie die Fackel sich borgt und sich ihm keck zur Seite stellt, gilt der Denkzettel[6]):

„Lichter zu giefsen, ist eins, und Lichter brauchen, ein Zweites.“

Das Verhältnis zwischen dem Genie und seinem Nachahmer sei dasselbe, wie das zwischen dem Schöpfer der Sonne und dem fleifsigen Manne, „der die Veduten uns malt“.

Der Dilettant werde es überhaupt nie zum Kunstwerk bringen.[7]) Höchstens zur Einsicht ins Wesen der Kunst und zur Erkenntnis eigner Ohnmacht.

---

[1]) Werner, Nachlese, Bd. I. 239.
[2]) Sg. III. 397. 2.
[3]) Ebenda No. 3.
[4]) Ebenda No. 1.
[5]) S. 404. 3.
[6]) S. 414. 1.
[7]) S. 416. 1.

Hebbels Überlegenheit über die geringeren Talente findet in mehreren Epigrammen selbstbewufsten, zuweilen wieder an Selbstüberhebung grenzenden Ausdruck.

So vergleicht er den Menschen mit den übrigen Geschöpfen, die ihm irgend eine Eigenschaft abgegeben hätten, von denen er jedoch nicht eines erreiche.[1]) „Oder hat er die Klaue des Löwen, den Fittig des Vogels?“ Selbst das stumpfe Insekt trotze ihm mit seinem Instinkt. Und doch müsse jede Kreatur vor dem Menschen als vor ihrem König sich beugen. Ihm gleiche das Genie, das die Talente vereine und sich dienstbar mache. Das echte Talent vermöge es nicht über sich, den Gesetzen der Kunst Hohn zu sprechen. Man solle doch einmal, statt für Pfuscher, für wirkliche Meister der Kunst deutsche Preise aussetzen und — von ihnen Gesudel verlangen. Sie würden diese Forderung nicht erfüllen können.[2]) Hierin liege eben die Unterscheidung zwischen Meister und Pfuscher.

Wenn auch der echte Künstler wüfste, dafs „ein einziger Zug, tief, wie kein andrer, versteckt“ in seinem alle Zeiten überdauernden Kunstwerke von den Menschen nicht erkannt werden würde, so liefse er ihn dennoch nicht weg.[3]) Aus diesem Gedanken spricht so recht Hebbels tiefstes Wesen und künstlerische Eigenart. Sein Schaffen dringt auf Vertiefung, es ist Offenbarung[4]); „in der Brust des Dichters hält die ganze Menschheit mit all ihrem Wohl und Weh ihren Reigen, und jedes seiner Gedichte ist ein Evangelium, worin sich irgend ein Tiefstes, was eine Existenz oder einen ihrer Zustände bedingt, ausspricht.“

Der Blick eines nüchternen Tadlers mag freilich auf einem Bilde nur Blumen, Bäume und Kräuter sehen. Doch nur so malt der Künstler die Sonne, deren Wunderweben aus den im Schofs der Erde schlummernden Keimen jene Pflanzen erweckt hat.[5])

Die zu weit gehende Kleinkunst eines Brockes, Gefsner, Stifter, Kompert und ihrer Nachfolger verletzt Hebbels aus-

[1]) Sg. III. 388. 1.
[2]) S. 389. 1.
[3]) S. 390. 1.
[4]) Br. I. 47 (14. III. 37).
[5]) Sg. III. 390. 2.

geprägtes Gefühl für das Erhabene, Lebensvolle.[1]) Die Natur habe ihnen klug das Grofse entrückt, damit sie das Kleine vortrefflich lieferten. Deshalb glückten ihnen auch Käfer und Butterblumen so vortrefflich. Des Menschen innerstes Wesen jedoch, mit seinem unruhevoll bewegten Herzen, sei ihnen ein Rätsel und ebenso das gewaltige Sonnensystem, das nach ewigen, ehernen Gesetzen seine Bahnen beschreibt.

Bei Tiecks Dramen habe man die Empfindung, als wolle er das Haus zum All erweitern.[2]) Die Freunde möchten nur die Wände einschlagen, so sei es gethan.

Lessings Blick habe die steigende Sonne und den schüchternsten Halm, den ihr bescheidenster Strahl aus der Erde hervorrief, umfafst.[3]) Seien in dieser Richtung die Dichter der Deutschen ausgeartet, so seien es jene Kritikaster noch mehr, die sich an Lessing gebildet haben. Verächtlich sei auch das Werk manches Kritikers, der, da ihm das Dichtvermögen abgeht, der Welt dafür Dichter zu schaffen sich bemühe.

Lächerlich sei ferner das Gebahren einer gewissen Art von Gelehrten, die den erhabensten Zweck der Kunst durchaus verkennen und die vollendetsten Meisterwerke derselben bekritteln zu müssen glauben. Solche philosophische Analytiker wären imstande, selbst den Adler zu zerlegen. Doch leider sähen sie in ihrer Beschränktheit den hölzernen für den lebendigen an.[4])

Im Epigramm „Auf einen Absolutisten des Verses im Drama“[5]) hält Hebbel diesem Starrkopf das Unsinnige seiner Einseitigkeit vor Augen. Denn „längst vor dem strengen Verdikt“ sei „Klärchen in Prosa“ gelungen. Der Standpunkt dieses Narren sei gerade so kindisch, als wenn man sich in allem Ernste unterfangen wollte, „dem Mond, dem ewig wechselnden“, ein für immer passendes Gewand zu liefern.

„Auf einen viel gedruckten Lyrikus“[6]) giefst der Dichter die Lauge seines Spottes gehörig aus. Die Ge-

[1]) Sg. III. 398. 2.
[2]) S. 399. 2.
[3]) S. 406. 1.
[4]) Sg. III. 416. 3.
[5]) S. 407. 1.
[6]) Ebenda No. 2.

schichte werde sicherlich die vielen Auflagen seiner Werke verzeichnen. Doch was habe das auch für sich? Kalk bleibe eben doch Kalk und werde, wenn ihn auch der Kranke gierig verschlinge, von dem Gesunden nicht zum Mehl gerechnet. Dieses Urteil über Emanuel Geibel — er ist nämlich unter jenem „Lyrikus“ zu verstehen — ist denn doch zu schroff und ungerecht. Denn mag auch im allgemeinen das formale Element in der Geibelschen Lyrik überwiegen, viele seiner melodiösen Lieder, in denen er die deutsche Volksseele so feinsinnig zu belauschen und ihren zartesten Regungen sangbaren Ausdruck zu verleihen verstand, werden von Mund zu Mund weiter leben, so lange das deutsche Gemüt dazu neigen wird, klangvolle Dichterworte zum Vermittler seiner Gefühle zu machen. Geibel ist ein Lyriker für weitere Volksschichten, Hebbel mehr einer für den Denker. Am erspriefslichsten aber dürfte es für die deutsche Lyrik sein, wenn ihre Wurzeln aus dem Quell des Volksliedes Nahrung ziehen.

Platen erhält von Hebbel verdientes Lob und verdienten Tadel.[1]) Der äufseren Form habe er streng, wie kein Zweiter, genügt. Nur fehle ihm die „sanfte Wallung des Lebens“, die das Kunstwerk wieder zur Natur macht und wie Schöpfungen der Natur, z. B. wie Blume, Baum u. s. w., es wirken läfst. Doch mufs, wie schon hervorgehoben wurde, hier betont werden, dafs Hebbel dieses hohe Ziel, wonach er mit seinem ganzen redlichen Wollen und Können strebte, nur in wenigen Fällen erreicht hat.

Höchst ergötzlich geifselt Hebbel das pedantische Verlangen, das manche Kunstschwärmer an biographische „Virtuosenporträts“[2]) stellen. Solche Narren wollten am liebsten gar die Geige des Maestro schauen, auf der er spielte, das Schaf, das die Saiten geliefert, und das Rofs, das zur Bespannung des Bogens das Haar seines Schweifes hergegeben.

Ein anderer Querkopf prahlt, er fühle sich zwar einer dichterischen That fähig, die auf die dichtenden Zeitgenossen gleichsam wie das Erlösungswerk eines Heilands wirken könnte,

[1]) Sg. III. 409. 1.
[2]) S. 410. 2.

doch sei die Stunde schlecht.[1]) Deshalb ersticke er lieber das Kind. Diesem „Narren in Folio“ ruft der Epigrammatiker zu:

„Schweig mir, Vettel, denn hätte der Himmel dich wirklich gesegnet,
Brächtest du's freudig zur Welt, fehlten auch Krippe und Stall.“

So klar auch der Gedanke sein mag, den Hebbel hier zum Ausdruck bringt, so ist doch die Einkleidung, das Bild von dem Dichter, der sich schwanger fühlt und den Messias gebären zu können glaubt, sehr absonderlich und nach meinem Empfinden unschön. Auch recht prosaische Wendungen weist das Epigramm auf.

Ebenfalls wie in Verse gebrachte Prosa muten Epigramme wie „Moderne Analyse des Agamemnon“[2]) und „Dem Teufel sein Recht im Drama“[3]) an. Die gleiche Empfindung hat man einem Epigramm wie „Kunst und Afterkunst“[4]) und vielen andern der Hebbelschen Epigrammenlese gegenüber.

Den modernen Franzosen und ihren deutschen Genossen schleudert der Dichter den Vorwurf an den Kopf, dafs ihre Romane und Dramen nichts als leere Charaden seien, die man, sobald man ihr Auflösungswort kennt, an die Wand werfe.[5])

Auch das übertriebene Streben des Realisten nach Wahrheit findet höhnische Abfertigung.[6]) Es genüge doch wahrlich schon, die Thräne aufzufangen. Jedoch Boz geselle ihr noch den Schnupfen bei. Vor einer solchen Art Natur müsse ein gesunder Sinn zurückschaudern.

Hebbel geht jedoch nicht lediglich darauf aus, seine litterarischen Gegner und Zeitgenossen und die von ihm weit überflügelten kleinen Talente zu demütigen. Denn wenn man sich auch gegenseitig bekriege und zu töten suche, so sei doch damit noch nicht erwiesen, dafs der Feind auch wirklich den Tod verdiene.[7]) — Wo es angebracht ist, kargt Hebbel nicht mit seinem Lobe und seiner Anerkennung, z. B. in Epigrammen

[1]) Sg. III. 412. 1.
[2]) S. 417. 3.
[3]) S. 418. 1.
[4]) S. 420. 1.
[5]) Ebenda No. 2.
[6]) S. 421. 3.
[7]) S. 414. 2.

wie „Goethes Rechtfertigung“, „Schiller in seinen ästhetischen Aufsätzen“, „Goethes Biographie“, „Schiller und Napoleon“, „Shakespeare“, „Ariost“, „Der alte Gleim“, „Historischer Rückblick“.

Eine Reihe der Hebbelschen Epigramme könnte man problematische Beiträge zur Poetik nennen. In ihnen werden, wie in den litterarischen Epigrammen, mehr Ergebnisse tiefgründiger Denkprozesse statt Empfindungen geboten, „dialektische Momente einer tiefen Bildung“.

Im Epigramm „Vers und Prosa“ widerlegt Hebbel die Behauptung, dafs der Vers auf einmal leichter als die Prosa geworden sei. Die Kunst sei kein Nichts, das pfeifende Knaben zu leisten vermöchten. Manche Dichterlinge könne man mit Kindern vergleichen, die gleich den Erwachsenen dem Klavier den Ton zu entlocken vermöchten. So sei es auch mit den Formen der Lyrik bestellt. In ihnen schlummere schon inneres Leben. Wenn man dieses zur äufseren Erscheinung bringe, so habe man noch kein Recht, sich das als eignes Verdienst anzurechnen. Um das Höchste in der Kunst zu erreichen, müsse man sich mit Scharfsinn auch in ihr Wesen versenken und es zu erforschen suchen. Erst jenseits der Linie begebe sich das „letzte der Wunder“, oder, wie Hebbel schon sehr früh im Tagebuche sagt: „Die Linie des Schönen ist haarscharf und kann nur um 1000 Meilen überschritten werden. Das Geringste ist alles.“ Wenn man das bezweifeln wolle, so könne man den Säugling zum Poeten krönen.

Allegorie, das poetische Bild schlechthin, stehe zum „beseelten Symbol“, dem Kunstwerk im höchsten Sinne, in einem Verhältnis,

„Wie zur Landschaft die Karte, der tote Aufrifs zum Bilde“.

Ebenso wie man aus Spiegeln nicht Spiegel zusammensetzen könne, sei die Schaffung eines Gedichtes aus blofsen Bildern unstatthaft. Ein Gedicht sei ja an sich schon ein Bild. Einen bedeutsamen, jedoch bereits von Schiller ausgesprochenen Gedanken enthält das Epigramm „Komödie“. Diese nennt Hebbel „die höchste und reichste der Formen“. Denn jede geringere werde ihr aufs neue zum Stoff, und der

Mangel einer echten Komödie in der deutschen Litteratur sei dadurch zu erklären, dafs die Tragödie der Modernen die Komödie verschlinge. Wer Individuen, die an sich schon komisch wirken, noch steigern wolle, bringe meistens Fratzen zur Welt.

Treffend ist auch Hebbels Erkenntnis, dafs eine der edelsten Flammen, die Völker zu verschmelzen, die Weltpoesie, in der Art, wie sie der Deutsche erstrebt, nur Dilettantismus zeitigen kann.

Im gleichen Verlage erscheinen:

STUDIEN

zur vergleichenden Litteraturgeschichte.

Herausgegeben von **Dr. Max Koch,**

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Jährlich erscheint ein Band von etwa 32 Bogen in 4 Heften.

Preis des Jahrganges Mk. **14.—**, des einzelnen Heftes Mk. **4.50.**

Wenn der Begründer und bisherige Herausgeber der „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte", Universitätsprofessor Dr. Max Koch zu Breslau*) nun in meinem Verlage **„Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte"** herausgiebt, so soll in ihnen der in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausdehnung und Vertiefung der vergleichenden litterarhistorischen Forschungen gemäfs ein neuer Mittelpunkt für alle einschlägigen Arbeiten auf erweiterter Grundlage geschaffen werden. Der Blick auf die Verwandtschaft der Formen und Stoffe, Gedanken und Ausdrucksmittel innerhalb der Weltlitteratur verschliefst sich natürlich nicht den auf ein einzelnes Litteraturgebiet gerichteten Untersuchungen, wie anderseits der Zusammenhang der Dichtung mit allgemeinen politischen und Kultur-Verhältnissen, mit bildender Kunst und Musik zu den Aufgaben vergleichender Litteraturgeschichte gehört.

*) Eine Fortführung der „Ztschr. f. vgl. Litt.-G." durch Professor Dr. M. Koch ist ausgeschlossen, sodafs sachgemäfs die „Studien" als Fortsetzung zu betrachten sein dürften.

Aus dem Inhalt des Ersten und der ersten Hefte des Zweiten Bandes:

Karl Menne, Briefe Franziskas von Hohenheim an den hallischen Kanzler August Hermann Niemeyer.

Tomo Matić, Molières „Tartüffe" und die italienische Stegreifkomödie.

Karl Reuschel, Friedrich Hebbel und Théophile Gautier.

Erwin Kircher, Platens Polenlieder.

Irvin Clifton Hatch, Der Einflufs Shaftesburys auf Herder.

Hermann Henkel, Goethe und die Bibel.

Karl Vofsler, Zu Goethes „Generalbeichte".

Eduard Hoffmann-Krayer, Die Entwicklung des Naturgefühls in deutscher Dichtung und Kunst.

Hermann Stanger, Der Einflufs Ben Jonsons auf Ludwig Tieck:
I. Tiecks Übersetzungen und Nachahmungen Ben Jonsons 1799—1800.
II. Der Anti-Faust.

Robert F. Arnold, Zur Bibliographie Charles Sealsfields.

Theodor Distel, Tilly beim Leipziger Totengräber.

Theodor Zeiger, Beiträge zur Geschichte der deutsch-englischen Litteraturbeziehungen.
Peter Toldo, Leben und Wunder der Heiligen im Mittelalter:
I. Geburt und Kindheit der Heiligen.
II. Göttliche Weisheit der Heiligen.
III. Die Bufse der Heiligen.
Otto L. Jiriczek, Ein französisches Wielandmärchen.
Hermann Stanger, Aus Briefen an August Wilhelm Schlegel.
Heinrich Funck, Johann Georg Zimmermann über Hölty.
Jakob Caro, Zwei Briefe A. von Humboldts und Goethes.
W. von Wurzbach, Die Preziosa des Cervantes.
A. Dessoff, Engl., italien. und span. Dramen bei den deutschen Wandertruppen.
R. M. Werner, Im Hause Friedrich Hebbels. Nach ungedruckten Briefen.
Paul Steinthal, Aus den Geschichten früherer Existenzen Buddhas.
Artur L. Jellinek, Konradin-Dramen.
Jakob Zeidler, Romeus Capelletus et Julietta. Ein Zeugnis für „Romeo und Julie" in der Jesuitenlitteratur.
Karl Vofsler, Zu den Anfängen der französischen Novelle.
Otto L. Jiriczek, Alexander Gill.
A. L. Stiefel, Zu den Quellen der Fabeln und Schwänke des Hans Sachs.
H. Tardel, G. Hauptmanns „Schluck und Jau" und Verwandtes.
Aug. Brachmann, Alexei Koljzów, der bedeutendste Volkslyriker Rufslands.
K. Schladdebach, Tennysons und Wildenbruchs Harald-Dramen.
H. Stanger, Zu den Romantikern.
Besprechungen von Joh. Bolte, A. Ludwig Stiefel, Herm. Jantzen, Wilhelm Creizenach, Karl Vofsler, Wolfgang Golther, Walter Bormann, R. Brandstetter, Rob. F. Arnold, Richard Wünsch, Max Koch, A. Bassermann, K. Olbrich, H. Rötteken, E. Sulger-Gebing, Karl Brockelmann, L. Geiger, Sarrazin.
Bibliographie von A. Jellinek. — Notizen.

Deutsche Übertragungen
aus den
auserlesenen Dichtungen
des
verstorbenen rumänischen Poeten
Michail Eminescu.
Von
Em. Grigorovitza.
Geh. Mk. 2.—.

Libussa
in der
deutschen Litteratur.
Von
Dr. phil. Em. Grigorovitza,
Königl. Rumän. Staatsprofessor
in Bukarest.
Geh. Mk. 2.50.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XX.

Die Dichtung
des Grafen
Moritz von Strachwitz.

Ein Beitrag
zur deutschen Litteraturgeschichte.

Von

A. K. T. Tielo.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1902.

Die Dichtung

des Grafen

Moritz von Strachwitz.

Ein Beitrag

zur deutschen Litteraturgeschichte.

Von

A. K. T. Tielo.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1902.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Dem

Berliner „Tunnel über der Spree“

verehrungsvoll zugeeignet.

Motto.

Der Jugend fehlt ein Führer in der Schlacht,
Um einen Frühling ist die Welt gebracht;
Die Glocke, die im Sturm so rein geklungen,
Ist, da sie Frieden läuten wollt', zersprungen.
— — — — — — — — — — — — —
Er darf die Zukunft nicht zur Blüte treiben,
Und seine Träume müssen Träume bleiben;
Ein unvollendet Lied sinkt er ins Grab . . . .

„Zum Andenken an Georg Büchner, den Dichter von ‚Dantons Tod'. Zürich, im Februar 1841.":
„Gedichte eines Lebendigen" I, 183.

Vorrede.

Die nachfolgende Analyse der Dichtung des Grafen Moritz von Strachwitz, in der Hauptsache geschrieben vom Herbst 1897 bis zum Herbst 1898, ist aus meinem ehrlichen Wohlgefallen an seiner frischen, ins Freie und Hohe strebenden Persönlichkeit hervorgegangen. Dennoch will sie nicht absolut anerkennen! Vielmehr bemühe ich mich, meinen Gegenstand unbefangen und unparteiisch zu ergreifen. Ich will ihn nicht künstlich emporschrauben, sondern ihm gerecht werden. In eben dieser Absicht suche ich ihn so weit als möglich zu erschöpfen. Nach Kräften möchte ich das leisten, was Ernst Elster in den „Prinzipien der Litteraturwissenschaft" (Halle 1897) von dem modernen Litterarhistoriker gefordert hat. Sonst hätte ich es nicht gewagt, meiner Arbeit den Untertitel „Ein Beitrag zur deutschen Litteraturgeschichte" mitzugeben. Zu dieser Aufschrift glaubte ich mich um so mehr berechtigt, als ich den Dichter allenthalben aus seiner Zeit heraus als einen Lernenden, schliefslich aber auch Belehrenden betrachte. Vorwiegend laufen zu ihm Fäden aus der ersten Hälfte unseres — litterarischen — Jahrhunderts hinüber. Aber auch vergangene deutsche und selbst fremdländische Epochen älteren Datums bieten zu seinem ferneren Verständnis mannigfache Anknüpfungspunkte.

Mit allseitiger sachlicher Vollständigkeit ist nun eine allseitig künstlerisch befriedigende Darstellung schwer zu vereinigen.

Klarheit und Übersichtlichkeit gedachte ich durch eine strenge Anordnung des Materials zu erreichen. Überhaupt halte ich mich an einen festen Plan. Allemal wende ich mich von allgemeinen, vorbereitenden und fundamentierenden Sätzen zu den Einzelheiten, um zuguterletzt umfassend und abschliefsend

den Autor in seiner eigentlich litterarhistorischen Bedeutung zu würdigen.

Es wird sich aus der Untersuchung ohne weiteres ergeben, warum Strachwitz' episch-lyrische Poesie eine ausführliche Erörterung verdient. Die Quellen, welche den Stücken dieser Abteilung zu Grunde liegen, lassen sich freilich nicht immer und nicht durchweg mit stichhaltigen Beweisgründen bestimmen. Der Hypothese bleibt ein breiter Spielraum gewahrt. Aus Mangel an sichern Terminen, die Entstehung der einzelnen Gedichte betreffend, sind „Chronologisches" und die zugehörigen Varianten wegen ihrer allzu empfindlichen Lücken in den „Anhang" verwiesen worden. Der Haupttendenz meiner Arbeit gemäfs habe ich Strachwitz' eigentliche Lyrik nur in ihren wesentlichen Zügen charakterisiert. Aus Raumesrücksichten mufste ich bei dieser zusammendrängenden Übersicht auch wichtigere Bemerkungen, die vielleicht besser in dem Text gestanden hätten, beiläufig — in Fufsnoten — abfertigen.[1])

Die Anlage dieser Schrift und die Detailforschung insbesondere sind mein Eigentum.

Doch hat mir die allgemeine Theorie und die litterarhistorisch-kritische Spezial-Praxis vielfach die Wege sehr dankenswert geebnet. Neben Elsters vorher erwähntem, theoretisch aufserordentlich lehrreichem und anregendem Buch haben mir auch Hermann Pauls „Methodenlehre" in dem bekannten, von demselben herausgegebenen „Grundrifs der germanischen Philologie" (3 Bde., Strafsburg 1889—93) I, 152f., besonders das 6. Kapitel dieses Abschnittes S. 215—237, ferner der dritte Band von Friedrich Theodor Vischers „Ästhetik" (Stuttgart

[1]) Selbst die Strachwitzischen Balladen habe ich in der vorliegenden gedruckten Ausgabe derartig behandelt. Das Manuskript führte ursprünglich den Titel: „Die Dichtung des Grafen Moritz von Strachwitz, insbesondere seine episch-lyrische Poesie" und brachte als ein selbständiges „Buch" eine Detail-Würdigung sämtlicher Strachwitzischer „Romanzen", „Märchen" und „Historien". Diese erscheint vollständig 1902 in Max Kochs „Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte" („M. von Strachwitz' Romanzen und Märchen") und in A. Sauers „Euphorion" („M. von Strachwitz' episch-lyrisches Nordland und Romanzen und Historien"). Die Kapitel 7 und 9 des III. Abschnittes meiner Schrift geben nur einen übersichtlich zusammenfassenden Auszug von jenen Versuchen.

1857), Heinrich Viehoffs „Poetik“ (Trier 1888), Jakob Minors „Neuhochdeutsche Metrik“ (Strafsburg 1893) mancherlei fruchtbare Winke und Weisungen erteilt. Dann aber konnten mir einerseits Litteraturgeschichten, litterarhistorische Einleitungen und Aufsätze in Sammelwerken, anderseits Feuilletons in Zeitschriften und Zeitungen, vereinzelte Notizen in wissenschaftlichen Abhandlungen, mehr oder minder umfangreiche Berichte in den Biographien oder Autobiographien anderer Dichter über Strachwitz' Leben und Dichten hinlänglich Aufschlufs gewähren. Erstere zähle ich in nachstehendem einigermafsen vollständig auf.[1]) Letztere darf ich an diesem Orte nur in ihren hervorragendsten Erscheinungen zusammenstellen.

I.

Hermann Marggraff, [A.]. „Politische Gedichte aus Deutschlands Neuzeit. Von Klopstock bis auf die Gegenwart.“ Leipzig 1843. S. XXXV.

Karl Goedeke, [A.], „Deutschlands Dichter von 1813—1843.“ Hannover 1844. S. 226.

[Anonym], „Moritz Graf Strachwitz. Ein biographisches Denkmal“ in „Trewendts Volkskalender für 1849.“ Breslau [1848]. S. 117—121.

Karl Barthel, „Die deutsche Nationallitteratur der Neuzeit in einer Reihe Vorlesungen dargestellt.“ Braunschweig 1850. In 9. Auflage: „Vorlesungen über die deutsche Nationallitteratur der Neuzeit.“ Bearbeitet von Emil Barthel und Georg Röpe. Gütersloh 1879. S. 582.

Ignaz Hub, [A.]. „Die deutschen Dichter der Neuzeit.“ München 1852. S. 832.

Joseph Hillebrand, „Die deutsche Nationallitteratur seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts.“ 3 Bde. Hamburg und Gotha 1850, 51, 52. III, 363.

Johannes Scherr, „Die deutsche Litteratur in ihrer nationallitterarischen und wissenschaftlichen Entwicklung und ihrer Einwirkung auf das geistige Leben der Völker.“ Leipzig 1853. S. 207.

Rudolf [von] Gottschall, „Die deutsche Nationallitteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.“ 2 Bde. Breslau 1855. In 6. Auflage: „Die deutsche Nationallitteratur des 19. Jahrhundert.“ 4 Bde. Breslau 1891. III, 198.

Wolfgang Menzel, „Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit.“ 3 Bde. Stuttgart 1859. III, 461.

---

[1]) Bei Litteraturgeschichten und Anthologien, welche in einer Reihe von Auflagen erschienen und die meist mit jeder neuen Auflage eine Vermehrung erfuhren, war nur ausnahmsweise zu ermitteln, in welcher der betreffende Artikel über Strachwitz zuerst eingerückt wurde. — Anthologien kennzeichne ich durch ein in eckige Klammern gesetztes A. zwischen dem Verfasser-Namen und dem Titel des Buches.

Emil Knetschke, „Anthologie deutscher Lyriker seit 1850." Leipzig 1865. S. 3.

Wilhelm Lindemann, „Geschichte der deutschen Litteratur." Freiburg im Breisgau 1866. S. 689; 6. Aufl. 1889, S. 875; 7. Aufl. 1898, S. 914.

Heinrich Kurz, „Geschichte der deutschen Litteratur." 4. Band. Leipzig 1868. S. 206.

Hermann Kluge, „Geschichte der deutschen National-Litteratur." 1. Aufl. Altenburg 1869. 20. Aufl. 1889. S. 224.

Arnold Schlönbach, [A.], „Handbuch der deutschen Litteratur der Neuzeit." 3 Bde. 2. Aufl. Hildburghausen 1870. I, 7; III, 367.

Adolf Stern, [A.], „Fünfzig Jahre deutscher Dichtung. 1820 bis 1870." Leipzig 1871. S. 668.

Ignaz Hub, [A.], „Deutschlands Balladen- und Romanzen-Dichter." 4. Aufl. 2. Abteilung des 3. Bandes. Würzburg und Karlsruhe 1873. S. 492.[1])

Franz Brümmer, „Deutsches Dichter-Lexikon." Stuttgart 1876. S. 405.

Hermann Menge, „Geschichte der deutschen Litteratur." Wolfenbüttel 1877. 2. Aufl. 1882. S. 19 (3. Teil).

Karl Weinhold, „Moritz Graf Strachwitz. Ein Lebensbild." Zuerst in der 7. Auflage der „Gesamtausgabe" der Strachwitzischen „Gedichte." Breslau 1878. S. 1—43.

Friedrich von Schmidt, „Biographisches Vorwort" zu der „Gesamtausgabe" der Strachwitzischen „Gedichte" in der Reclam-Bibliothek. Leipzig [1878]. S. 3—6.

Robert König, „Deutsche Litteraturgeschichte." 1. Aufl. Bielefeld und Leipzig 1878, 10. Aufl. 1881. S. 708.

Richard Weitbrecht, „Geschichte der deutschen Dichtung." Stuttgart 1880. S. 346.

Ludwig Salomon, „Geschichte der deutschen Nationallitteratur des 19. Jahrhunderts." Stuttgart 1881. S. 353.

Franz Hirsch, „Geschichte der deutschen Litteratur." 3 Bde. Leipzig 1884. III, 636.

Adolf Stern, „Geschichte der neuern Litteratur." Band 7. Leipzig 1885. S. 38.

Adolf Stern, „Die deutsche Nationallitteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart." Marburg und Leipzig 1886, auch als Anhang zu A. F. C. Vilmars „Geschichte der deutschen Nationallitteratur." 23. Aufl. Marburg und Leipzig 1890. S. 566.

Paul Heinze und Rudolf Götte, „Geschichte der deutschen Litteratur von Goethes Tode bis zur Gegenwart." Dresden-Striesen 1890. S. 99.

Gustav Karpeles, „Allgemeine Geschichte der Litteratur." 2 Bde. Berlin 1891. II, 638.

Ludwig Fränkel, „Strachwitz: Moritz Karl Wilhelm Anton Graf v. Str." in der „Allgemeinen deutschen Biographie." Leipzig 1893. XXXVI, 480—483.

[1]) Die 1. Auflage dieser umfangreichen Anthologie erschien: Karlsruhe 1846. Die 2. Auflage, ebenda 1849, wird als I, der 3. Band der 4. Auflage, Würzburg und Karlsruhe 1870—1873, als II im folgenden citiert werden.

Wilhelm Wackernagel, „Geschichte der deutschen Litteratur.“ 2. Auflage, neu bearbeitet und zu Ende geführt von Ernst Martin. 2 Bde., Basel 1894. II, 662.

Carl Busse, [A.], „Neuere deutsche Lyrik.“ Halle [1895]. S. 51, 62.

Friedrich Vogt und Max Koch, „Geschichte der deutschen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.“ Leipzig und Wien 1897. S. 722.

Adolf Bartels, „Die deutsche Dichtung der Gegenwart.“ 1. Aufl. Leipzig 1897; 3. Aufl. 1900. S. 89, 207, 230.

Richard M. Meyer, „Die deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts.“ Berlin 1900. S. 347, 359, 372, 374 f., 380, 395, 448, 449, 930.

Friedrich von Oppeln-Bronikowski und Ludwig Jacobowski, „Die blaue Blume.“ Eine Anthologie romantischer Lyrik. Leipzig [1900]. S. XXIX.

Carl Busse, „Geschichte der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert.“ Berlin 1901. S. 109.

II.

„Schlesische Provinzial-Blätter.“ Herausgegeben von Karl Gabriel Nowack (Juli—Dezember) 1847. 126. Band. S. 564 (Todesfälle).

„Litteraturblatt.“ „Redigiert“ von Wolfgang Menzel. (8. I.) 1848 No. 2 („Neue Gedichte“ von Strachwitz).

„Hannoversche Morgenzeitung.“ Herausgegeben von Hermann Harrys. (14. I.) 1848 No. 6 (Todesnachricht).

„Blätter für litterarische Unterhaltung.“ Herausgegeben von Heinrich Brockhaus. (2. VI.) 1848 No. 154 („Neue Gedichte“).

„Kölnische Zeitung.“ (14. II.) 1849 No. 38. Von F. v. H.

„Litteraturblatt.“ (14. X.) 1854 No. 82. „Gedichte von Moritz Graf Strachwitz. Gesamtausgabe. 2. Auflage. Breslau, Trewendt und Granier. 1853.“ (Von W. Menzel.)

„Blätter für litterarische Unterhaltung.“ (21. XII.) 1854 No. 21. „Moritz Graf Strachwitz.“ Von Rud. Gottschall. (Nach Strachwitz' „Gedichten“, 2. Auflage 1853.)

Rudolf [von] Gottschall, „Poetik.“ Breslau 1858. Citiert wird die 5. Auflage, 2 Bde., ebenda 1882.

A. von Sternberg, „Erinnerungsblätter.“ 6 Teile, Leipzig 1855—1860. VI, 38, 39.

„Kölnische Zeitung.“ (23. XI.) 1864 No. 326 (5. Auflage der Strachwitzischen „Gedichte“).

„Blätter für litterarische Unterhaltung.“ Redakteur: Eduard Brockhaus. (22. XII.) 1864 No. 52 (5. Auflage der Strachwitzischen „Gedichte“).

„Daheim.“ Herausgegeben von Robert König. 1866. 2. Jahrgang. S. 115 f. „Moritz Graf Strachwitz.“ Von Wilhelm Herbst.

Karl Goedeke, „Emanuel Geibel.“ „Erster Teil.“ Stuttgart 1869. S. 283, 284.

„Deutsches Litteraturblatt“ Herausgegeben von Wilhelm Herbst. 1878. 1. Jahrgang. S. 56. „Gedichte von Moritz Graf Strachwitz.“ (7. Aufl.) Von dem Herausgeber.

„Zeitschrift für deutsche Philologie." Herausgegeben von Ernst Höpfner und Julius Zacher. 1883. XV. 344. „Die Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger." Von P. Holzhausen.

Theodor Fontane, „Christian Friedrich Scherenberg und das litterarische Berlin von 1840—1860." Berlin 1885. S. 40.

Richard Maria von Werner, „Lyrik und Lyriker." Hamburg und Leipzig 1890. S. 512, 541.

„Nord und Süd." Herausgegeben von Paul Lindau. 1891. 58. Band. S. 69. „Ein vergessener Dichter" (Waldau). Von Rudolf v. Gottschall.

„Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte." Herausgegeben von Julius Elias und Max Osborn. 3. Band (Jahr 1892) 1894. Abschnitt IV 2. 299a. Von R. M. v. Werner.

Ludwig Geiger, „Berlin 1688—1840. Geschichte des geistigen Lebens der preufsischen Hauptstadt." 2. Band: 1786—1840. Berlin 1895. S. 450.

„Deutsche Rundschau." Herausgegeben von Julius Rodenberg. 1896. 87. Band. S. 100f. „Der Tunnel über der Spree." Von Theodor Fontane.

„Deutsches Dichterheim." Herausgegeben von Adalbert v. Majerszky. 1897. 17. Jahrg. No. 24. S. 554f. „Moritz Graf Strachwitz." Von Wilhelm Schäfer.[1])

Theodor Fontane, „Von Zwanzig bis Dreifsig. Autobiographisches." Berlin 1898. S. 285—290. (Ein neuer Abdruck des soeben erwähnten Artikels über Strachwitz in der „Deutschen Rundschau".)

„Dichterstimmen der Gegenwart. Poetisches Organ für das katholische Deutschland." Herausgegeben von Leo Tepe van Heemstede. 1900. No. 6. XIV, 169. „Moritz Graf von Strachwitz. Ein Dichterbild" von P. Kilian, O. Cap. zu Werne in Westfalen. **Mit Bildnis des Dichters.**[2])

„Die Nation." Herausgegeben von Dr. Th. Barth (1. VI.) 1901 No. 35 S. 550. „Das Herz von Douglas." Von Richard M. Meyer.

Selbst die ausführlicheren Darstellungen in den citierten Schriften, auf den äufseren Umfang hin angesehen, im günstigsten Fall noch nicht sechs Seiten lang — repräsentieren biographische und litterarhistorisch-ästhetische Skizzen. Nur Weinholds ruhig und klar gezeichnetes „Lebensbild", besonders in der Schilderung von Strachwitz' persönlichen Schicksalen, steht auf einer ungleich höheren Stufe.[3]) Nächst Weinhold

[1]) Im Interesse der objektiven Wahrheit fand ich mich veranlafst, diesen verhimmelnden Essay in einer Berichtigung („Deutsches Dichterheim" 1898, 18. Jahrg., No. 2, S. 29f.) schroff abzulehnen: „Nochmals Moritz Graf Strachwitz."

[2]) Dieses katholisch gefärbte, in Daten unzuverlässige „Dichterbild" bietet u. a. ein paar hübsche, bisher wenig bekannte anekdotische Notizen.

[3]) Ich kann nur R. M. von Werners warm anerkennender Anzeige in den „Jahresberichten für neuere deutsche Litteraturgeschichte" beipflichten: „So leistet dieses Lebensbild auf wenigen Seiten alles Wesentliche für den Dichter." Auf einige, wenige Irrtümer der Überlieferung komme ich zurück.

haben über die Strachwitzische Dichtung Fränkel, Fontane, Gottschall — dieser am häufigsten — das Treffendste und Interessanteste vorgebracht. Neben sachlicher Kritik wuchert gar üppig z. B. bei Hub, Herbst, Schlönbach, Kilian die billige Phrase. Das „Biographische Denkmal“ und Gottschalls Erörterungen, ganz zu schweigen von Weinholds Biographie, haben manch einer schön gefärbten litterarhistorischen Einleitung oder Darlegung Untergrund und Kraft verliehen. Stern hat seine schlichten, aber im ganzen richtigen, freilich auch sehr knappen Beobachtungen beibehalten. Herbst und Gottschall haben ihre Ansichten im Laufe der Jahre gemodelt und geklärt.

Meine Aufgabe erblicke ich am wenigsten darin, gemeine Fehler biographischer und bibliographischer Art zu verzeichnen und zu korrigieren. So soll nach der „Hannoverschen Morgenzeitung“ der Dichter im März 1823 geboren sein; nach Schmidt soll der Jüngling in Breslau die Schule besucht und nach Kluge der Reifere ein Lied „Rückkehr aus Amerika“ verfafst haben. Eine ähnliche Verwirrung aber herrscht in der Beurteilung Strachwitzischen Denkens und Dichtens.

Eine Fülle von Streitfragen kann aus dem Gemenge der verschiedenen Meinungen hervorgezogen werden. Ist Strachwitz ein „Epigone mittelalterlicher Sehnsuchten“, oder mufs dieser „moderne Ritter“ von „feudaler Elegik“ freigesprochen werden? Bewährte er in Versen seine Streitlust „mit“ oder „ohne Renommage“? War seine jugendliche Liebeslyrik „ganz originell“, „völlig selbständigen Schlags“ — oder „unmöglich“? Ging der „Erwachende“ mit dem „Lebendigen“, oder ging er gegen ihn vor? War der Dichter ein „patriotischer Neuromantiker“, ein „verinnerlichter Platen“ oder „ein Platen des Schwertes“, „ein auf die Kehrseite gefallener Herwegh“, beziehungsweise „ein aristokratischer Herwegh“? Der protestantisch-konservative Litteraturhistoriker macht sich darüber Kopfzerbrechen, wie weit der Autor den „Mächten des Staates und der Kirche“ gedient habe, der katholisch-reaktionäre beansprucht ihn mit Haut und Haaren für den Katholizismus und das päpstliche Rom, und auch der konfessionell erhabene, liberale Litteraturhistoriker äufsert sich — allerdings zurückhaltender und einsichtsvoller — von seinem politischen Standpunkte aus

über ihn beifällig oder absprechend. Namentlich sind von Strachwitz' „Neuen Gedichten", „Ein Wasserfall" und „Der Himmel ist blau" ganz nach subjektiven Eingebungen kommentiert worden, und in Hinsicht auf die „Perle" seiner Poesie weichen die Stimmen vollends von einander ab. Oft handelt es sich in diesem Meinungskampfe nur um leere Schlagworte; an anderer Stelle eifert die religiös sittliche Voreingenommenheit und bornierte Parteileidenschaft. Nur einzelne anfechtbare, aber charakteristische, sowie überhaupt interessante Kundgebungen von fremder Seite werde ich in den Fufsnoten fixieren. Vorwiegend lasse ich statt jeder weitschweifigen Polemik meine eigene Darstellung sprechen.

Neben dem gedruckten, allgemein zugänglichen Material standen mir weiterhin vergriffene oder doch sehr entlegene Schriften, auch etliche ungedruckte, bisher unbenutzte Papiere zur Verfügung.

Zu den heutzutage seltenen Publikationen rechne ich das bereits zweimal genannte „Biographische Denkmal" und eine Anzahl Programme des Schweidnitzer Gymnasiums (Schweidnitz 1837—42). Jenes, dessen Verfasser Strachwitz persönlich gekannt haben und ihm sogar sehr nahe gestellt gewesen sein mag, ergänzt das „Lebensbild" in manchen nicht unwichtigen Einzelheiten; diese werfen auf sein Schulleben hie und da ein bedeutsames Streiflicht. Besonders erhält man aus dieser Schulchronik Nachrichten über die schon von Weinhold erwähnte Schülerbibliothek.[1]) Die Bücherei der Schweidnitzer Gymnasial-Prima wurde im Juni 1836 auf Anregung des Rektors Dr. Julius Held in Angriff genommen. Sie wurde durch Geld- und Bücherspenden der Schüler zusammengebracht und bestand, als Strachwitz Weihnachten 1837 in die Schule eintrat, aus 4, als er in die erste Klasse Ostern 1839 versetzt wurde, aus 25 und als er Ostern 1841 seine Reifeprüfung ablegte, aus 77 Werken. Daher ist die höchste Wahrscheinlichkeit vorhanden, dafs er, wenn nicht alle, so doch die meisten dort angeschafften Bücher, gewifs diejenigen, welche in seinen poetischen Beruf schlugen, einmal gründlich gelesen oder zum

[1]) „Lebensbild" S. 9.

mindesten einmal durchblättert habe. Aus diesem Umstande erwachsen für das sichere litterarhistorische Verständnis des „Erwachenden“ recht schätzbare Konsequenzen.

Sehr annehmbare Einsichten gewann ich ferner aus der Vorrede Sallets zu der mit K. Jungnitz veranstalteten Übertragung von Bischof Percys „Reliques“ und unmittelbar aus Proben dieser Übertragung. Zu diesen Abschriften gesellte sich eine stattliche Anzahl äufserlich und innerlich umfangreicher Manuskripte, welche die poetische Thätigkeit des reiferen Strachwitz, besonders des Balladendichters, gröfstenteils in völlig neuer und ganz eigentümlicher Beleuchtung hervorhoben. Dem Archiv des Berliner litterarischen Sonntagsvereines oder „Tunnels über der Spree“, einmal den Sitzungsberichten (vom Dezember 1841 bis Dezember 1851) und das andere Mal den Reinschriften der vorgelesenen Dichtungen (vom Dezember 1841 bis Dezember 1844, vom Dezember 1845 bis Dezember 1846) durfte ich wertvolle zeitgenössische Dichter-Urteile über und frühere Fassungen von Strachwitz' Poesie, sowie einige bisher dem grofsen Publikum unbekannte Stücke entnehmen. Die ersten Gedichte, welche Strachwitz in dem Verein zum besten gab, wurden in den eigenhändigen Protokollen des „Tunnel“-Sekretärs H. v. Mühler, die späteren in denen W. v. Loos' kritisiert. Jener legte sein Amt am 30. April 1843 nieder, um die Erledigung der laufenden Geschäfte an diesen abzutreten. Mühlers Referate sind, dem herrschenden Brauch jenes Kreises entsprechend, in höherem Grade keck und launig, die von W. v. Loos ernster und zugleich eingehender ausgefallen und enthalten im einzelnen die sorgfältigsten und geistvollsten Besprechungen, welche die Strachwitzische Dichtung bis in die jüngste Zeit überhaupt gefunden hat. Es sind zusammenfassende Kritiken nach den Äufserungen der Vereinsmitglieder, Gesamturteile, die jedoch das individuelle Erachten des Berichterstatters in keiner Weise beschränkten. Die „Tunnel“-Zensuren für die eingelieferten „Späne“ (Dichtungen) der „Runen“ (Gäste des Vereins) und der „Makulaturen“ (aktiven Mitglieder) waren — das sei schon an diesem Orte bemerkt — „Acclamation“ oder „Vorzüglich“ bez. „Sehr gut“, „Gut“, „Ziemlich gut“, „Ziemlich“, „Schlecht“. Die letzte Note hat „Götz von

Berlichingen", wie Strachwitz in dem Verein geheifsen wurde, nur einmal erworben. —

Diese Manuskripte ergeben auch einige biographisch fördernde Anhaltspunkte. Sie ermöglichen es mir vor allem, Weinholds „Lebensbild" in zwei Fällen zu berichtigen.

1. Auf Seite 26 der biographischen Mitteilungen werden als Mitglieder des „Tunnels" u. a. namhaft gemacht: Fr. Kugler, Gisb. v. Vincke, Th. Fontane[1]).

Diese drei Poeten wurden jedoch erst in den Verein aufgenommen, als Strachwitz bereits ausgeschieden war.

2. Nach Seite 36 soll des Dichters Nordland-Fahrt in das Jahr 1845 fallen.

In Wirklichkeit hat Strachwitz diese Reise bereits im Sommer 1843 ausgeführt. Das „Tunnel"-Protokoll vom 20. August dieses Jahres bewillkommnet den Heimgekehrten in fröhlicher Erwartung; man war ganz Neugier und Spannung in betreff „Götzens" frischpoetisierter Reise-Erlebnisse. Die Richtigkeit dieser chronologischen Thatsache kann das „Biographische Denkmal" bestätigen[2]). —

[1]) König in seiner Litteraturgeschichte erwähnt an dem bezeichneten Orte Kugler und Fontane, R. M. Meyer in seiner Litteraturgeschichte S. 375 gar noch P. Heyse neben Strachwitz. Geheimer Regierungsrat Dr. Franz Kugler trat dem Verein erst am 18. XI. 1849 („Lessing"), „Herr Apotheker Fontane" im Herbst 1844 („Lafontaine"), „stud. Heyse" am 28. I. 1849 („Hölty II") bei. Es beruht freilich auf einem Spiel des Zufalls, dafs Fontane niemals mit Strachwitz in dem Vereinslokal zusammengetroffen ist. Als Fontane im „Tunnel" am 30. VII. 1843 zum ersten Mal gastierte, da befand sich jener auf Reisen, und als er am 31. III. des folgenden Jahres wieder als „Rune" vorsprach, da wohnte „Götz", längst nach Berlin zurückgekehrt und bereits auf dem Sprunge, sich von der preufsischen Hauptstadt abermals und zwar auf immer zu entfernen, der Sitzung nicht bei.

[2]) Es berichtet: „Während der Zeit, wo er sich in Berlin dem Studium widmete, unternahm er eine Reise nach Schweden und Norwegen." — Namentlich bedarf jedoch der Text der Strachwitzischen Gedichte in Weinholds „Gesamtausgabe", wie der Anhang meiner Abhandlung darthun wird, einer tüchtigen Säuberung. Auf die von mir revidierte 8. Auflage (Breslau 1891) habe ich in der Analyse der Strachwitzischen Dichtung ausschliefslich Bezug genommen. In Citaten aus diesem Buche und aus andern Werken bediene ich mich besonders in den Fufsnoten folgender Abkürzungen: L. B. = Strachwitz' „Lebensbild" von K. Weinhold. Abhdl. = Abhandlung. Stra. = Strachwitz. Ein c, in eckige Klammern gesetzt, bedeutet, dafs

Manche Quellen, auf die man mich von gut unterrichteter Seite aufmerksam machte, blieben mir leider verschlossen. Doch wurden mir wenigstens ein paar neue, bemerkenswerte Züge aus dem Leben des Dichters von seinen Verwandten und besonders von Otto Gildemeister, dem einzig Lebenden aus jener älteren, glänzenden „Tunnel"-Epoche, die Fontane in dem bekannten „Rundschau"-Artikel, beziehungsweise in seiner Autobiographie — abgesehen von kleinen Gedächtnisschnitzern — so meisterlich veranschaulicht hat — bereitwillig mitgeteilt. Strachwitz' Korrespondenzen sollen vernichtet worden sein.

Es wäre mir nicht möglich gewesen, unter den obwaltenden Umständen mein Thema einigermafsen zu erschöpfen, wenn mich nicht, wie aus dem Vorangehenden hervorgeht, freundliche Augen und Hände in meinem Schaffen unterstützt hätten. Daher fühle ich mich Paul Heyse und Otto Gildemeister, Dr. Paul Träger und Professor Dr. Worthmann, dem Bibliothekar des Schweidnitzer Gymnasiums, aufrichtig verbunden. Und weiter haben mich in noch höherem Mafse der „Tunnel" und sein gegenwärtiger Vorsitzender, Hofphotograph Oscar Roloff in Berlin, endlich Professor Dr. Franz Muncker in München durch ihre weitreichende Förderung zu innigstem Danke verpflichtet.

Tilsit, Ostern 1902. **Der Verfasser.**

an der betreffenden Stelle und späterhin die aufgeführte, daneben stehende Auflage oder Ausgabe citiert wird: es werden von dieser Schrift Verlagsort und Erscheinungsjahr künftig nicht mehr beigefügt, auch wird der Titel nötigenfalls zusammengezogen. Ged. = Gedicht, Gedichte; S. = Seite; Str. = Strophe; V. = Vers. Dabei ist zu beachten: Die kleine Zahl über der grofsen Zahl der S. bezeichnet die Str., von dem Anfang dieser S. an gezählt, die mit einem V. versehene Zahl den Vers der in Frage kommenden Str. Wird hingegen neben die Seitennummer die Strophennummer in gleicher Höhe mit der besonderen Bezeichnung Str. gerückt, so bedeutet die kleine Zahl an ihrem Fufse wiederum den betreffenden Vers dieser Strophe: nur wird jetzt die Str. von dem Anfang des Ged. (d. h. von dem 1. V. der 1. Str. an) gerechnet. Steht neben der Seitenzahl nur eine Zahl mit einem V. in der gleichen Höhe, so werden auch die Verse von Str. 1_1 ab gezählt. Die einzelne kleine Zahl am Fufse der Seitennummer giebt die Verse eben dieser S. an. Also z. B.: S. 269^2 V. 1 = Seite 267 Str. 13_1; S. 275 Str. 3_6 = 276_1; 280 V. 30 = 281_4.

Inhalt.

Seite

I. Strachwitz' Geist und Werk im allgemeinen . 1
1. Frühverstorbene Dichter vor Strachwitz 1
2. Strachwitz' Werke . . . 2
3. Lebensverhältnisse . . . 4
4. Charakter, Gefühlsanschauung und Weltbetrachtung . 10
5. Verhältnis zu Poesie und Poeten 17
6. Litterarische Anregungen . 19
7. Phantasie- und Verstandesthätigkeit 33
8. Kritik und Korrektur . . 40
9. Stil 50
a. Poetischer Stil 52
b. Sprachlicher Stil . . . 79
c. Formaler Stil 98
10. Einteilung seiner Poesie . 118

II. Strachwitz' eigentliche Lyrik 121
1. Lyrischer Stil 121
2. Freiheits- und Vaterlandspoesie 123
a. „Gepanzerte Sonette" . 129
b. Sonette in den „Reimen aus Süden und Osten" und „Vermischte Gedichte" . 132
c. „Den Männern" . . . 139
3. Natur- und Geselligkeitspoesie 147
4. Liebespoesie 153
a. „Jugenddichtungen", „Reime aus Süden und Osten", „Ein Dutzend Liebeslieder" 156
b. „Den Frauen" 160
c. „Venedig" 163

Seite

III. Strachwitz' episch-lyrische Poesie 166
1. Subjektivität u. Objektivität 166
2. Romanze — oder Ballade? 167
3. Episch-lyrische Kunst- und Volkspoesie vor Strachwitz 171
4. Strachwitz' episch-lyrischer Stil 178
5. Personen und Situationen . 184
6. Stoffe und Stoffbehandlung 191
7. Anregungen und Quellen . 193
8. Fortschritt in der episch-lyrischen Poesie im allgemeinen 199
9. „Romanzen und Märchen", „Nordland"-Stücke und „Romanzen und Historien" im einzelnen 202

IV. Strachwitz' Bedeutung 209
1. Strachwitz' Persönlichkeit in ihren Widersprüchen, Entwickelung in ihren Grundzügen und das Endergebnis seines Schaffens 209
2. Einfluss auf zeitgenössische und nachlebende Dichter: besonders durch seine episch-lyrische Poesie 212
3. Stellung in der Litteraturgeschichte und Bedeutung für das grofse Publikum von heute und morgen . . 226

V. Anhang. Chronologisches und Textkritisches. Ungedrucktes 234
1. Chronologisches und Vorbemerkungen zur Textkritik 234
2. Textkritisches 237
3. Ungedrucktes 250

I.

Strachwitz' Geist und Werke im allgemeinen.

1. Frühverstorbene Dichter vor Strachwitz.

Das neunzehnte Jahrhundert kennt eine nicht unbedeutende Anzahl reich begabter Dichter, die vom Tod hinweggerafft wurden, ehe sie die volle Höhe und die höchste Fülle ihres Könnens erreicht hatten. Sie fielen in ihres Schaffens „Maienblüte".[1]) Theodor Körner (1791—1813) hinterliefs neben „Leier und Schwert" (Berlin 1814) einen Strauſs harmloser Lustspiele und ein paar bedeutendere Trauerspiele Schillerschen Pathos. Wilhelm Müller (1794—1827), der Sänger der melodischen, frischen „Lieder eines reisenden Waldhornisten" und der schwungvollen, ernsten „Lieder der Griechen" (beide Werke: Dessau 1821 f.) und Michael Beer (1800—1833), der Verfasser der klassischen Jamben-Tragödie „Struensee" (Stuttgart 1829), hatten ebensowenig ihr letztes Wort gesprochen. Die Schwaben Wilhelm Hauff (1802—1827) und Wilhelm Waiblinger (1804—1830), jener ausgezeichnet als Märchenerzähler und Novellist, in seinem reizvoll kolorierten historischen Roman „Lichtenstein" (Stuttgart 1826) kühn ausgreifend, dieser vortrefflich in der Schilderung italienischer Landschaften und in antikisierenden Oden, vermochten gleichfalls ihre leuchtendsten Ideale nicht zu verwirklichen. Ihnen reihen sich an: Ludwig Halirsch (1802—1832), ein Balladendichter von der volkstümlichen, kräftigen Vortragsweise Bürgers („Balladen und ly-

[1]) In ihre Zeit ragen vom Ende des vorigen Jahrhunderts Novalis (Friedrich von Hardenberg) (1772—1801) und E. K. Fr. Schulze (1789—1817) hinüber.

rische Gedichte", Leipzig 1829), Georg Büchner (1813—1837), der Autor eines kraftgenialen Dramas Grabbeschen Stils „Dantons Tod" (Frankfurt a. M. 1835), Eduard Ferrand (1813—1843), ein zarter, todestrauriger Lyriker der Heineschen Richtung („Gedichte", Berlin 1835). Endlich, um die Kette in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu schliefsen, zuletzt genannt, aber nicht der letzte, Moritz Karl Wilhelm Anton Graf Strachwitz (1822—1847). In seinen Liedern „Den Männern" wie Körner von heiliger Vaterlandsliebe durchglüht; in den Horazischen Oden jenes Cyklus wie Waiblinger augenfällig von der antiken Formenschönheit eingenommen; in seinen Balladen ungefähr wie Halirsch volkstümlich und markig; in seiner frühen Erotik wie Ferrand von dem „Buch der Lieder" (Hamburg 1827) bestimmt; dabei hier wie dort von der hinreifsenden Heftigkeit Büchners durchbraust — ruft seine Gestalt in dem vorurteilslosen und begeisterungsfähigen Betrachter keinen geringen Eindruck hervor. Es verlohnt sich der Mühe, den Dichter und seine Dichtung im ganzen und im einzelnen zu würdigen.

2. Strachwitz' Werke.

Wie Halirsch und Ferrand gehört Strachwitz — abgesehen von einem fragmentarisch vorliegenden dramatischen Versuche seiner Jugend: „König Kodrus"[1]) — zu der kleinen Schar

[1]) Das „Biographische Denkmal" berichtet, dafs Strachwitz ein gröfseres poetisches Werk in Berlin verfafst und kurz vor dem Druck vernichtet habe. Unter diesem „gröfseren poetischen Werke" ist die Tragödie „König Kodrus" wahrscheinlich nicht zu verstehen. Die karge, mindestens formal ausgezeichnete „Probe" weist auf die Klassenlektüre der Schweidnitzer Prima zurück, auf Sophokles' „Antigone" und „König Ödipus". Auf seinen Stoff kann der Dichter durch Lessings Rezension der Märtyrer-Tragödie „Olint und Sophronia" von Freiherrn Joh. Friedr. von Cronegk (1731—1757) hingelenkt worden sein: „Hamburgische Dramaturgie", Stück 1 und 7 (Lessings Schriften, hrsg. von Lachmann-Muncker. Bd. IX, S. 187, 211); Lessing wurde 1840 und 1841 von Dr. Held in Vorträgen besonders berücksichtigt. In jener Kritik fand sich auch eine Reihe von Bemerkungen über das preisgekrönte Alexandrinerstück desselben Autors: „Kodrus, ein Trauerspiel in 5 Akten." Berlin 1760. zuerst gedruckt in dem Anhang der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" (herausgegeben von Friedrich Nicolai), Leipzig 1758. S. 1—96. Ob Strachwitz Lessings eigenen Entwurf zu einem Kodrus und

jener Poeten, die sich nur in dem Gebiete der Lyrik bethätigt haben.[1]) Er produzierte Lyrik im engeren Sinne und episch-lyrische Poesie. Auch hat er eigentlich nur zwei Gedichtsammlungen hinterlassen. Was von ihm dem Publikum erhalten ist, das bisher Ungedruckte, die selbstverfafsten Mottos und alle einzelnen Poeme zusammengerechnet („Ein Dutzend Liebeslieder" umfafst streng genommen 15 Stücke), das beziffert sich auf 180 Carmina.

Es traten von ihm Anfang Oktober 1842 die „Lieder eines Erwachenden" und bald nach Mitte November 1847 — auf dem Titelblatte datiert 1848 — die „Neuen Gedichte", beide in Breslau, an die Öffentlichkeit, von ihm selbst geordnet und gesichtet.[2]) Die Redaktion der „Gedichte" (Breslau 1850), eine Vereinigung jener beiden Werke, in dieser Auflage wie in den späteren allmählich durch eine Anzahl bisher unbekannter Nummern bereichert, lag bereits in fremden Händen.[3])

Die „Lieder eines Erwachenden" und die „Neuen Gedichte", in äufserem Umfang fast gleich (68—67 Stücke), sind von dem Autor in je 4 Abteilungen angelegt worden: „Vermischte

seine privaten Äufserungen über dieses Sujet kennen gelernt hat (Lessings Schriften in K. Lachmanns Ausgabe, Berlin 1840, XII, 99, 104. 109. bequem zusammengestellt in der Hempelschen Ausgabe, Berlin [1875—76], XI, 2. Abt. S. 633 No. 29) ist fraglich. Auch das Aristophanische Drama „König Kodrus. Eine Mifsgeburt der Zeit", Leipzig 1839 — im Cottaschen Morgenblatt 1840 No. 111 gelobt, in der „Europa" 1840, I, 84 getadelt — ist ihm wohl nicht zu Gesicht gekommen. Dagegen bemerkte er gewifs Platens Anspielungen auf den attischen Fürsten: Platens Werke. Herausgegeben von Carl Christian Redlich, 3 Bde., Berlin [1881 f.], I, 80_1; 462 Str. 11_1 etc. [c]. Bau und Rhythmus der Strophen, einzelne Hinweise auf örtliche und mythologische Verhältnisse, besonders aber die Stimmung des chorischen Gebetes hat er aus Sophokles' Dramen gewonnen (vgl. Karl Wilh. Ferd. Solgers Sophokles-Übersetzung, 2 Bde., Berlin 1808, I. 13, 133, 216). Daneben kommt auch Homer in Betracht. Strachwitz stattete die antike Form nach dem Vorbilde der Schillerschen Übertragung der Chorstrophen von Euripides' „Iphigenie in Aulis" mit Reimen aus.

[1]) Vgl. R. von Gottschall. Litterarische Totenkränze und Lebensfragen, Berlin 1885, S. 141.

[2]) Zur genaueren Datierung der „Lieder eines Erwachenden" und der „Neuen Gedichte" vgl. das „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel". Leipzig 1842 und 1847, Spalte 2421 und 1462.

[3]) L. B. S. 43.

Gedichte", „Romanzen und Märchen", „Ein Dutzend Liebeslieder", „Reime aus Süden und Osten" — „Den Männern", „Den Frauen", „Nordland", „Romanzen und Historien". „Aus dem Nachlafs" bringt Weinholds „Gesamtausgabe": „Jugenddichtungen" und Dichtungen „Aus reiferer Zeit".

Über diese Poesie und ihren Schöpfer wird im Umrifs und allgemeinen Untergrunde Strachwitz, der Mensch, die nächste Auskunft erteilen.

3. Lebensverhältnisse.

Wie jeder Geborene steht Strachwitz in dem Bann überkommener Lebensverhältnisse.

Gute Feen umstanden seine Wiege. Es ist, als ob nur die Lichtseiten seiner Heimat an ihn herantreten durften; selbst ihre Schatten haben sich bei ihm in anmutende Lichtpunkte umgewandelt. Der Dichter stammt aus Oberschlesien. In den schlesischen Bergwäldern webt eine geheimnisvolle Ruhe und weht ein düsterer Dämmerschein; ihnen eignet ein „eigentümlicher nordischer Reiz".[1]) So waltet auch in Strachwitz eine gewisse urwüchsige, nordische Stärke; seine Kraft bewährt sich greifbarer als seine Milde. Das deutsche Schlesien ist auf slavischem Boden erwachsen: in dieses Mannes Adern fliefst merklich etwas von heifsem polnischen Blute.[2]) Hat er doch selber, wenn auch wohl in anderem Sinne, bekannt: „Es rollt mein Blut in mehr als deutscher Schnelle" (S. 371[4] V. 1). Ihn treibt die eingeborene Lebhaftigkeit, Freude und Unternehmungslust,[3]) und sein kühner Idealismus ist gleichfalls in dem alten Oderlande nicht blofs als ein gern gesehener Gast an-

[1]) Wolfgang Menzels „Denkwürdigkeiten", Bielefeld und Leipzig 1877, S. 84; Heinrich Steffens „Gebirgssagen", Breslau 1837, S. 27, 28.

[2]) Schon die Endung von des Dichters Vatersnamen deutet auf seine polnische Abstammung hin. „Nach einigen" sollen die Strachwitze aus Polen eingewandert sein: Ernst Heinrich Knetschkes „Neues Allgemeines Adelslexikon", Leipzig 1870, IX, 68 f. Doch spricht bereits der Schlesier G. Berndt in seinem „Versuch zu einem schlesischen Idiotikon", Stendal 1787, S. XXIII seinen Landsleuten insgemein u. a. „ein leichte wallendes Blut" zu.

[3]) Dieselben Eigenschaften, die Heinrich Laube auch bei den benachbarten Österreichern konstatiert: Laubes „Gesammelte Schriften", 15 Bde., Wien 1875, I, 187.

zutreffen. Trotz allen jugendlichen Übermutes versteht er sich wenig zu neckischen Scherzen und ausgelassenen Sprüngen, wenn zuweilen auch ihm der heimatliche Schalk aus den Augen blitzt.[1]) Seines Stammes Hang zu phlegmatischer Unentschlossenheit[2]) kommt bei ihm geadelt als eine sympathische Neigung zu zeitweiliger Beschaulichkeit und Träumerei zum Vorschein; er behauptet sogar einmal, jeder Zeit „ein träumerischer Geselle" zu sein (S. 178[2] V. 1, 2; vgl. 364_8). Endlich erscheinen bei ihm Formgefühl und Versgewandtheit, welche die Nachfahren Opitz' und Logaus für sich in Anspruch nehmen,[3]) in reinstem und reichstem Mafse ausgebildet.

Frohe Stärke und frischer Kunstsinn! In diesen Schlagworten läfst sich Strachwitz' provinzielles Erbteil zusammenfassen.

Als Medien dieser geistigen Übertragung fungierten natürlich in erster Linie seine Eltern. Mutmafslich verdankt er „des Lebens ernstes Führen", den Charakter, seinem Vater, „die Lust zu fabulieren", das spezifisch poetische Vermögen, seiner Mutter. Mindestens hat die letztere auf sein Gemüt einen nachhaltigen Einfluſs ausgeübt: es hängt mit ihrem frühen Tode zusammen, dafs der Jüngling früher als andere seines Alters „erwachte".[4]) Fern der väterlichen Obhut wurde der Dreizehnjährige auf die eigenen Füfse gestellt, und freier und selbständiger konnte sich seine kräftige Natur entfalten. Sein männlicher Geist wurde in der Fremde gestählt. Letzten

---

[1]) Vgl. Sterns Urteil über Karl von Holtei in seiner „Geschichte der neueren Litteratur", VII, 76.

[2]) Ernst Willkomms „Sagen und Märchen aus der Oberlausitz", 2 Bde., Hannover 1843, I, 12.

[3]) Gustav Freytags „Erinnerungen aus meinem Leben" in seinen „Gesammelten Werken". Leipzig 1887, I, 101, ferner — ein Beleg für die obigen Bemerkungen im ganzen — desselben Autors „Bilder aus der deutschen Vergangenheit". 5. Auflage. Leipzig 1867, II. 169, 176; Weinhold: „Über deutsche Dialektforschung". Wien 1853, S. 15; von demselben: „Rede bei der Feier des 80. Geburtstages Karl von Holteis," Breslau 1878 (Hinweis auf Strachwitz).

[4]) L. B. S. 7, 16. Es interessierte sich freilich auch Graf Hans Strachwitz für die künstlerischen Bestrebungen seines ältesten Sohnes, sonst hätte ihm dieser wohl nicht seine „Knospen" dargebracht.

Endes hatte er sich zur Selbstaufsicht und Selbstkritik zu erziehen.

Von den äufseren Lebensbedingungen, welche er von den Eltern übernahm, hat die Konfession für seine Dichtung gar keine Bedeutung erlangt, während sein Wohlstand und vornehmlich sein Geburtsadel seine geistige Lebensrichtung andauernd bestimmen konnten.

Sein offizielles Glaubensbekenntnis trat niemals störend hervor. Auf den streng katholischen Privatunterricht in Schlofs Peterwitz, seinem Elternhause, folgte schliefslich der Schulunterricht in dem evangelischen Schweidnitzer Gymnasium. Dort kam er mit Altersgenossen in Berührung, die mit wenigen Ausnahmen in den Dogmen des Protestantismus aufgewachsen waren. Unter den Mitschülern gewann er bald Freunde.[1]) In Schlesien ward nämlich durchweg seit Friedrichs des Grofsen Regiment weitgehende Toleranz geübt,[2]) und speziell das Schweidnitzer Gymnasium huldigte lange vor Strachwitz' Einkehr liberalen Anschauungen.[3]) Sein Glaube wurde also — wenn überhaupt — von seiner nächsten Umgebung nicht ernstlich angefochten. Und was endlich entschieden hervorgehoben werden mufs: er brauchte sich diesen Glauben nicht wie Graf Fr. Stolberg und wie manche Romantiker zu Anfang des Jahrhunderts mühsam ringend zu erwerben, um ihn zu besitzen.

---

[1]) Als Strachwitz Ostern 1841 das Schweidnitzer Gymnasium mit dem Reife-Zeugnis verliefs, waren von den 173 Schülern der Anstalt 131 evangelischen, 25 katholischen, 17 mosaischen Glaubens. Unter den 8 Abiturienten war er der einzige Katholik, und von seinen Schulfreunden gehörte nur Ernst Jungnitz (L. B. S. 12) der gleichen Konfession an. K. Weinhold beabsichtigte sogar, sich 1842 in Breslau dem Studium der Theologie zu widmen (Schweidnitzer Programme 1840, 1841, 1842 S. 5, 5, 7).

[2]) Eine Toleranz, die vielfach in laxen Indifferentismus umschlug: „Geschichte Schlesiens“ [von K. Ad. Menzel], 2 Bde., Breslau 1808—11, II, 642 f.; „Schlesische Zustände im 1. Jahrhundert der preufsischen Herrschaft. Ein Beitrag zur Kultur- und Sittengeschichte Schlesiens in vertrauten Briefen eines dem Tode Entgegengehenden“, Breslau 1840, S. 22.

[3]) „Die heitere schlesische Natur herrschte hier, und auch die Wissenschaft hatte ein fröhliches Gesicht.“ Also äufserte sich Laube („Gesammelte Schriften“ I, 43), der 15 Jahre vor Strachwitz in dem Schweidnitzer Gymnasium das Abiturienten-Examen bestand.

Dieses Vätererbe wurde und blieb unangetastet sein bis zu seinem Tode. Demgemäfs verrät seine Poesie nur den überzeugten Christen, nicht einen Sohn der allein seligmachenden Kirche. Vollends offenbart sie nichts von dem Gefühlsdämmer der katholischen Mystik.[1])

In gewissem Sinne erwies sich der Wohlstand für Strachwitz eher als ein Hemmschuh denn als eine Triebkraft. Er brauchte für den nächsten Tag nicht zu sorgen; höchstens, dafs ihm einmal die Geldmenschen — seine Schulden entstanden durch eigene Schuld — während seiner Studentenzeit schwere Stunden bereiteten. Die soziale Not, das schlesische Weberelend und Berlins „Grofsstadtluft", drangen selten in seine Sphäre ein. Die Idee „Aus Hütten einzig kommt das Heil der Welt"[2]) konnte ihm wahrlich nicht aus eigener Erfahrung zufliefsen und sollte auch niemals aus fremder Quelle in seine Fülle übergehen. Schon aus diesem Grunde hätte Herwegh, der Verkündiger jenes Satzes, wenn ihm unser Dichter aufgefallen wäre, wie zur „Rettung Platens" gewifs erklärt: „Seine Geburt war vielleicht sein gröfstes Unglück."[3]) Dieses Wort trifft, auf Strachwitz angewendet, vielleicht noch gründlicher ins Blaue.

In Peterwitz umgab den heranwachsenden Knaben und Jüngling bald ein lautes, prächtiges Treiben, bald ländlich vertrauliche Zurückgezogenheit. Die Geselligkeit zog ihn in vornehme, aristokratische Kreise; hier lernte er die Konvention hassen und die abgeschliffene, mafsvolle Form lieben. Die Abgeschiedenheit bildete ihn, den Sohn des österreichischen Rittmeisters, zum passionierten Reiter aus; ihn nahm die Jagd hin, die „fürstliche Freude der Männer" (S. 192 $_2$). Sein Wohlgefallen an diesen ritterlichen Leibesübungen, an raschem Ritt

---

[1]) Geborener Katholik wie sein Landsmann Eichendorff, konnte er sich ohnehin nicht so leicht wie etwa Fritz Stolberg und Fr. Schlegel, welche erst die Härte ihres Schicksals zum Katholizismus führte, auch späterhin in mystische und pantheistische Verzückungen verlieren. Davor bewahrte ihn auch sein Wirklichkeitssinn.

[2]) „Gedichte eines Lebendigen. Mit einer Dedikation an den Verstorbenen" (anonym, 1. Bd.), Zürich und Winterthur 1841, S. 47; 2. Bd.: ebenda 1844.

[3]) „Gedichte und kritische Aufsätze aus den Jahren 1839 und 1840 von Georg Herwegh," Belle-Vue bei Constanz 1845, S. 14.

und Rofs zumal, mufste in seiner Poesie einen ganz aufserordentlichen Niederschlag erzeugen. Vor allen Dingen weckte das freie Umhertummeln in ihm das Vergnügen an herzhafter Ungebundenheit. In den Wechselwirkungen von Salon und Einsamkeit erstarkte in ihm jener Freiheitsstolz, der mit junkerlichem Wappenstolz und gar mit protzenhaftem Geldstolz nichts gemein hat. Verkehrte Strachwitz zwar in seinen letzten Jahren hauptsächlich mit Standesgenossen, so schlofs er sich doch ganz und gar nicht von den Bürgerlichen ab.[1]) So durfte er denn auch 1847 gegen Ende seines Wirkens — zunächst allerdings blofs im Hinblick auf seine jungen „Lieder" — mit ironischem Lächeln bemerken: „Nur manchem war der Graf zu schwer verdaulich" (S. 163_8).

Wurde seine Geburt von ihm nicht überschätzt, so wurde von ihm sein nomineller Beruf sicher unterschätzt. Die Jurisprudenz war ihm von seinen Verwandten aufgezwungen worden. Seine Fähigkeiten und nicht minder seine Konnexionen gewährleisteten ihm im Staatsdienst eine glänzende Carriere. Aber er war nicht auf den Broterwerb angewiesen, und dann war er auch jedem Strebertum abhold. Titel und Würden reizten ihn nicht. Er wollte nur seinen inneren idealen Aufgaben dienen.[2]) Daher ist von den dürren Pandekten kein Laut in seine Kunst hineingeklungen. Dagegen wirkte direkt auf ihre Pflege eine Beschäftigung hinüber, die er als Amateur in

---

[1]) Das zeigt sich in seinem intimen Verkehr mit Geibel, dem norddeutschen Pastorssohne, und nicht am wenigsten in seinem Verhältnis zu dem Berliner „Tunnel", der auch Bürgerliche zu den Seinigen zählte. In diesem Poetenklub erlangte er allgemeine Beliebtheit. Als „Götz von Berlichingen" zu den auswärtigen Mitgliedern des Vereins übertrat, da erklärte W. v. Loos in seinem Sitzungsbericht vom 7. April 1844 u. a.: „Er komme uns nächsten Winter wieder, wenn auch nicht als der vorjährige Götze, doch als der frühere Götz!" — Zum Überflufs bezeugt mir O. Gildemeister die liebenswürdigen Allüren seines ehemaligen Rivalen: ihm sei nichts Geziertes und Geckenhaftes angehaftet.

[2]) Er befolgte buchstäblich Platens Weisung:

„Keiner, gehe, wenn er einen Lorbeer tragen will davon,
Morgens zur Kanzlei mit Akten, abends auf den Helikon:
Dem ergiebt die Kunst sich völlig, der sich völlig ihr ergiebt."

(Erste Parabase der „Verhängnisvollen Gabel": Platens Werke. II, 296).

seinen Mufsestunden trieb, sein vorzügliches Vortragsgeschick.[1]) Das Recitieren — besonders glänzend trug er Balladen vor — liefs ihn schärfer auf mancherlei formale Effekte achtgeben. Der äufserlich schwungvolle Vortrag legte seinem eigenen Stil insgemein, also auch seinem Balladenstil, die rhetorische Verve nahe.[2]) Auch lernte er als Deklamator mit dem Publikum rechnen. Strachwitz hat zwar niemals seine Poesie einem Auditorium zu Liebe eingerichtet. Aber er hat auch niemals Lob und Tadel als leeren Schall entgegengenommen.

Weniger seine Neigung zu reproduktiver Thätigkeit als vielmehr zu eigenem produktiven Schaffen führt wiederum auf seine Abstammung zurück. Die Vergangenheit weckte Kräfte, die in ihm verborgen schliefen. Sie befruchtete seine Phantasie unmittelbar.[3]) Der Knabe wuchs in den grofsen Erinnerungen an die hervorragenden Stellungen und Thaten seiner Ahnen auf. Die Dunkelheiten ihres Wandels waren geschwunden, ihr Ruhm war geblieben.[4]) Strachwitz' Vater hatte 1813—15 in den Freiheitskriegen rühmlich mitgefochten. Aus Traditionen webte sich um den „Erwachenden" eine Welt schimmernder Träume. Stellte Strachwitz das „Sonst und jetzt", wie er es sich damals und späterhin ausmalte (S. 291), einander gegenüber, so konnte man von vornherein wissen, welche Partei verlieren werde. Den berückenden Erscheinungen der alten Zeit gesellten sich in seinen Schuljahren Lehren zu, die ihn

---

[1]) Auf diese Vortragskunst spielt Rudolf Löwenstein in einem launigen (bisher ungedruckten) Gelegenheitsgedicht vom 29. Oktober 1843 an. Er bittet die Muse u. a.: „Oder leih' mir Götzens Vortrag, Der gewichtig macht, was nichtig."

[2]) Bemerkenswert hat sich auch Herwegh schon in jungen Jahren als Deklamator ausgezeichnet: Franz Munckers Artikel über Herwegh in der „Allgemeinen deutschen Biographie", XII, 254 f.

[3]) Strachwitz hat in seinen frühesten Gedichten einen „Rittersaal" besungen: L. B., S. 6.

[4]) Es sollen z. B. am 9. April 1241 in der furchtbaren Mongolenschlacht bei Liegnitz, welche den Herzog von Krakau, Polen und Schlesien, Heinrich II., und die Blüte der polnischen und schlesischen Ritterschaft zu Boden streckte, auch 14 Strachwitze gefallen sein. Darauf deutet ein Gelegenheitsgedicht der Gräfin Nora v. Strachwitz, geb. Gräfin Henckel v. Donnersmarck hin: „Gedichte", Breslau 1890, S. 5.

ebensowenig für die Gegenwart einnehmen konnten.[1]) Mit Notwendigkeit mufste sich vor seinem geistigen Auge die Gestalt des Ritters zu einem Ideal menschlicher Herrlichkeit verklären: der Mann des Sieges und Sanges, des Streites und der Minne. Den Ritter und Troubadour in seiner Person zu vereinigen, das war von Jugend auf sein inniges Bestreben. Pries doch noch der Reifere in höchster Verehrung sein Vaterland als das „Land des Schwertes und Gedichtes" (S. 185_2). Der Romantiker hatte sich in ihm ausgebildet, lange bevor er von einer „romantischen Schule" etwas wissen mochte.

4. Charakter, Gefühlsanschauung und Weltbetrachtung.[2])

Die Pole in Strachwitz' geistigem Sein und Streben können bereits nach den vorausgeschickten Bemerkungen durch ein paar Schlagworte inhaltschwer bezeichnet werden: Kraft, Wahrheit, Vornehmheit, Schönheit. Sein Charakter, seine Gefühlsanschauung und Weltbetrachtung mit ihren eigentümlichen Höhepunkten sind nicht mit einem Blicke zu erfassen.

Strachwitz ist ein Mann von wahrhaft männlichem Charakter. Trotz aller jugendlichen Leichtlebigkeit ist er durch das Leben als „ein ehrlicher Geselle" (S. 371^4 V. 3) gegangen. Der „Stern der Ehre" (S. 163 Str. 4_8; 172^2 V. 12; 185 Str. 6_4) hat ihm stets als ein göttliches Licht vorgeleuchtet.

---

[1]) In dem „Ährenkranz von Balladen. Romanzen und Sagen der deutschen Dichter neuester Zeit. 1815—1837. Zu Redeübungen für die höheren Gymnasial- und Realklassen bestimmt", [anonym] Leipzig 1837 — vor Ostern 1838 in der Schweidnitzer Schülerbibliothek vorhanden und von Strachwitz sicher auf das eifrigste studiert — steht ein Aufsatz „Die Romantik" S. XI—XIX. „Der modernen Poesie" komme ein Gegensatz zu der romantischen Wirklichkeit zu. „Doch zugleich widerstrebt diese Wirklichkeit, wie sie sich findet in der Gegenwart, dem Ideale und ist völlig prosaisch" (S. XVII). Wie hätte dem Dichter etwa ein Goethe zu der richtigen Wertschätzung der Gegenwart verhelfen können! Vgl. „Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedr. v. Müller", herausgegeben von C. A. H. Burkhardt, Stuttgart 1870, S. 121 (7. September 1827) etc.

[2]) Was aus Strachwitz' Leben in Beziehung auf seine Dichtung vereinzelt hervorgeht, das ergiebt sich nunmehr leichter und sicherer in vollerer und gleichmäfsigerer Beleuchtung aus seiner Dichtung vorzugsweise unmittelbar. Daraus resultiert schliefslich eine allgemeine Charakteristik des Dichters.

Seine Ziele verfolgte er mit Ausdauer, jedoch nicht ohne seine Richtung zu verändern. Besonders hielt die Glut seiner Liebesempfindungen nicht lange an; er suchte Abwechslung (S. $50_{9, 10}$). Dennoch fehlt es ihm keineswegs an echter Herzenswärme und treuer Hingebung, an Gemütstiefe. Das bekundet am besten sein „Venedig". Namentlich tritt bei ihm eine gewisse Hoheit der Gesinnung hervor: furchtlose Offenheit und lautere Wahrhaftigkeit (vgl. S. $50_{5, 6}$).[1]

„Fort mit dem Helm, es soll mich jeder kennen
Und ganz erkennen, wer nur halb mich kannte" (S. $48_{5, 6}$). —

Dieser Streitruf kann als sein unentwegter Wahl- und Wappenspruch gelten. Wohl hat auch er Gefühle ausgesprochen, die nicht aus eigenem Grunde quollen; noch in reiferen Tagen huldigte er der leeren Phrase, und von Gemachtem kann er nicht freigesprochen werden.[2] Doch liegt auf der einen Seite hauptsächlich unbewufste Anlehnung und auf der anderen Seite ein widerwilliges Versagen der darstellenden Kräfte vor. Gemeiniglich schuf er aus innerer Notwendigkeit. Ein „Machwerk" hat er nie zu Tage gefördert.[3] Den Vorwurf, einer Manier zu dienen, hat er denn auch mit Empörung zurückgewiesen; sein Lied sei in ihm „erzeugt", „erstarkt", getränkt „mit dem eignen Blut" (S. 173[3]). Manierierte Züge haften nur einzelnen von seinen Produktionen an, die Selbständigkeit vermissen lassen.

Jedenfalls wird seine Lebensauffassung von festen und unzweideutigen Grundsätzen bestimmt. Den optimistischen „Erwachenden" durchglüht die reinste Lebensfreude, die ihm

[1]) Auch das „Biographische Denkmal" führt als Grundzüge seines Charakters an: „Mut und Gradheit, die er durch sein Benehmen seinen Eltern schon in der frühesten Jugend offenbarte."

[2]) W. Herbst behauptet (1866): „Seine Lieder sind wie ein Tagebuch, man kann von ihnen aus dem Dichter ins Herz sehen." In der Lyrik räche sich „jede innere Unwahrheit durch äufsere Unschönheit" [?]. Einen tagebuchartigen Anschlufs an das Leben hat Strachwitz nicht angestrebt; beispielsweise dichtete er „Im Hafen", als der Abschied von seiner „Herrin" noch in weiter Ferne lag, und eine tiefe Neigung des „Erwachenden" blieb — nach L. B. S. 23 — poetisch vollkommen unbezeugt.

[3]) Der „Tunnel" hat ein Strachwitzisches Gedicht allerdings unumwunden als „poetisches Machwerk" abgethan („Eine Nacht"); doch schweift diese Bezeichnung über das rechte Mafs des Mifsfallens gar beträchtlich hinaus.

nicht kleinliche Bedenken und eine engherzige Moral verkümmern durften. Aus der „Türkischen Justiz“ und besonders aus „Sonst und jetzt“ ist jedoch keineswegs die Konsequenz zu ziehen, dafs er im Prinzip für Verführung und Entführung geschwärmt habe (vgl. S. 173_{10}). Das war eben nur ein Aufbäumen gegen Pedanterie und Alltäglichkeit. Jenseit von Gut und Böse ist er nie gestanden. Wohl griff er beherzt ins volle Menschenleben hinein — aber doch erst nach vorangehender, sichtender Orientierung. Wie Goethes „Sänger“ liefs er sich „den besten Becher Weins in purem Golde reichen“; zumal in diesem Punkte offenbart sich das verinnerlicht Aristokratische seines Wesens.[1]) Seine starke Sinnlichkeit befähigte ihn dazu, seine seelischen Zustände machtvoll zu verkörpern. Er blieb, mit Schiller zu reden,[2]) „innerhalb des Sinnlichen“ stehen, und er erhob sich „über das Wirkliche“ — in diesen Fähigkeiten liegt überhaupt sein Beruf zum Künstler begründet.[3]) Kaum noch zu betonen ist, dafs er keinen derben Spafs, dagegen jeden raffinierten Cynismus scheute (S. 163^{1} V. 7, Str. 5). Eher wendete er sich dem Gräfslichen und namentlich dem Grausigen zu. Doch wufste er das Unerträgliche durch leise Abtönung erträglich zu machen.[4])

[1]) „Volle Sinnlichkeit, ohne jede Spur von Gemeinheit, ist immer vornehm“: „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen.“ 10. Auflage, Leipzig 1890, S. 39.

[2]) Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, 2. Bde., 4. Auflage, Stuttgart 1881, I, 306: Schillers Brief vom 14. September 1797 [c].

[3]) W. v. Loos, bez. der „Tunnel“ hat bei der Betrachtung des Gedichtes „Kennt ihr mein Lieb?“ Strachwitz' Sinnlichkeit mit Recht gelobt; verleihe sie doch dem Dichter das Vermögen, „die sinnliche Erscheinung des zu schildernden Gegenstandes lebendig vor die Phantasie des Hörers zu stellen.“

[4]) Es herrscht bei ihm also nicht jene erschreckende Grellheit der Darstellung wie in Freiligraths „Anno Domini . . .?“ (in den „Gedichten“, 2. Auflage, Stuttgart und Tübingen 1839, S. 159 [c]) und „Schahingirai“ („Zwischen den Garben,“ Stuttgart und Tübingen 1849, S. 8). Vor solchen den Geschmack „beleidigenden Gräfslichkeiten“ mag ihn Chamisso mittelbar gewarnt haben: Chamissos „Leben und Briefe“, Bd. 5 und 6 der „Werke“ (Leipzig 1836), 2 Bde., Leipzig 1839. Herausgegeben von J. E. Hitzig. Briefe an Freiligrath vom 28. April 1836 und 21. Dezember 1836, II, 217, 218. (Die 6 Bände Chamisso waren Ostern 1840 in der Schweidnitzer Klassenbibliothek vorhanden.)

Ebenso stark wie seine Sinnlichkeit sticht sein ausgeprägtes Selbstgefühl hervor. Besonders der junge Autor hebt wiederholt seinen Stolz hervor; „freud'ger Jugendstolz" (S. 69_4; 59_{10}) und froher Künstlerstolz haben sich bei ihm zusammengefunden. Es verschaffte ihm sichtbare Befriedigung, sich als Dichter vorzustellen (S. 117^1; 144^5; 195^1 etc.). Er fühlte sich als entschiedene Persönlichkeit, und er wollte sich als eine solche behaupten, es freute ihn, anders zu sein als andere (S. 167). Dafür sprechen selbst seine episch-lyrischen Dichtungen. Erfüllte den „Erwachenden" frischer Übermut, so neigte der von körperlichen und seelischen Schmerzen Gebrochene in seiner letzten Frist sehr begreiflich zur Selbstbescheidung. Er spürte jetzt, dafs seine trotzige Kraft erlahme (S. $213^{1;2}$): da konnte über den Stürmer der Träumer hinauswachsen. Zwischen jenen beiden extremen Stufen des Übermutes und der Ergebung lag in seinem Leben die breite Mittelstufe des schönen männlichen Selbstbewufstseins.

Doch damals sogar, als noch freiestes Ausleben der Nerv seines Daseins war — auch schon zu jener Zeit hat er sich von egoistischer Selbstherrlichkeit ferngehalten. Wohl verlangte er kein Mitleid (S. 217^2); aber er stand doch nicht auf solcher Höhe, dafs er der Reue unzugänglich gewesen wäre. An dem Wohl und Weh, an dem Ringen und Vollbringen nicht blofs seiner nächsten Mitmenschen, sondern auch weiterer Kreise hat er ehrlichen Anteil genommen. Sein Liebes- und Nationalgefühl kommt in seiner Lyrik reichlich zum Ausdruck. Doch merkt man es ihm immer an: er singt nicht in dem Chore des Lebens mit. Er beansprucht vielmehr eine Solistenpartei. Immer aber leuchtet aus seinem erotischen und nationalen „Soll und Haben" ein Zug zur Gröfse und echten Menschenwürde hervor.

Hinter jenen Gemeinschaftsgefühlen steht sein religiöses Empfinden zurück. Die poetischen Kundgebungen dieser Art sind bei ihm nicht gerade spärlich, aber weit verstreut vertreten, d. h. in dem Zusammenhang der einzelnen Gedichte. Ausnahmsweise hat er einmal ein „Gebet" abgefafst: das wurde indessen durch besondere Umstände hervorgerufen; es ist ein „Gebet auf den Wassern". Ein „geistliches

Lied“ hat er niemals geschaffen. Wurde dieses lebensfrohe Weltkind auch nicht von der tiefen und reichen Religiosität eines Eichendorff durchdrungen, so hat es doch immer treu und wahrhaft an der christlichen Gottesvorstellung festgehalten. Sein lebendiges Verhältnis zu einem persönlich gedachten Gott offenbart Strachwitz während seines gesamten poetischen Lebens. Vor allem in seiner Blütezeit giebt sich seine Ehrfurcht vor der Allmacht des Weltschöpfers und sein Vertrauen auf Gottes Güte und Weisheit zu erkennen (S. 163 Str. $5_{5\ 8}$; 176_9; 177^3 V. 8; 238^3). Der jugendliche und jugendfrische Dichter trotzt Sankt Peter, er behauptet sein Recht trotz „Fluch und Höllenqual“ (S. $158_{9,\ 10}$, 66_{12}) er stellt sich frei dem Gott der Freiheit gegenüber (S. 319_{11}); der sieche ergiebt sich in den Willen des Herrn (S. 359^6). Dieser Ergebung ging das Medium der Verzweiflung voraus (S. 202^2 V. 5; vgl. auch 191^2 V. 7, 8).

Hier wie dort, in politischem, erotischem und religiösem Sein und Sinnen, bewährt sich Strachwitz als ein Mann der Leidenschaft und vor allem des Affektes[1]). Einseitig und befangen nimmt er die Dinge entgegen. Er will lieben oder hassen (S. 52^4 V. 2, 355^3 V. 6); verehrend und zürnend ist er überall gleich mit dem ganzen Herzen dabei. Der zornige Poet ist sein Ideal (S. 80^3 V. 7, 8), ihm eignet sogar die „zornige Freude“ (S. 130_7), während er objektiv gern den finster grollenden Zorn darstellt. Besonders hoch schwingt der junge Dichter „der Begeisterung glutfarbiges Panier“ (S. 80_{11}). Begeistert hat er die Begeisterung gepriesen (S. 213_8; 218^2 V. 6; 190^2 V. 3, 4). Die Dichtung ist ihm ein „Flammenstrom“ (S. 60^3), die gewaltig empörte Innenwelt „strudelt ihn von dannen“, er mufs „den ganzen Wonnensturm der Herzbedrückung“ ausfluten (S. $137_{7,\ 8}$). Sein Flügelrofs, „ein Lied voll Sturm und Flammen“ (S. 178^3 V. 6), läfst den Betrachter, hingerissen von seinem ungewöhnlichen Elan, über mancherlei ihm anhaftende Flecke des Gewöhnlichen und Epigonenhaften hinweggleiten oder sie gering achten.

---

[1]) Für das Übergewicht des Affektes bei Strachwitz sprechen mir auch einzelne mündliche Mitteilungen.

Jedenfalls waltet in diesem Künstler ein aufserordentliches Temperament. In Anbetracht seiner raschen Erregbarkeit möchte man ihn einen Sanguiniker heifsen. Doch hält er sich letzten Endes bei der wilden Wucht insbesondere seiner Unlust-Äufserungen mehr innerhalb der Grenzen des Cholerikers auf. Goethes „urkräftiges Behagen“ (vgl. 167 ² V. 5) ist dem Reiferen weiter und weiter entrückt worden.

Seinem unbefangenen, offenen Charakter und seinem stürmischen, geradeswegs zugreifenden Gefühlsleben entspricht seine Weltbetrachtung. Er meidet die Umwege und Seitensprünge, des Daseins Dunkelheiten und Rätsel. Er sucht nicht der Erscheinungen Flucht in ihren kausalen und ethischen Zusammenhängen zu verstehen: er zielt nicht nach der Lösung philosophischer Probleme und der Formulierung moralischer Thesen. Einzelne allgemeine Sätze hat er allerdings ausgesprochen. Doch hat er sich trotz mannigfacher reflektierender Umschau in der Poesie vor streng begrifflichem Denken nach Kräften gehütet. Abstraktes Systematisieren ist nicht seine Sache. Selbst in Anbetracht der „Lebensansicht“ (S. 69) und von „Ganz oder garnicht“ (S. 126) kann man nicht behaupten, dafs er in Wahrheit dozieren wollte, wenn er sich auch in beiden Fällen dem prosaisch doktrinären Ton unzweifelhaft nähert. Ein didaktisches Alexandriner-Poem oder ein Distichen-Epigramm hat er sich niemals abgerungen.

Darum geriet er auch nicht in jenes zwitterartige Schwanken, das philosophisch angelegten Dichtern leicht Schwierigkeiten in den Weg legt.[1]) Ihn lockte das Einzelne und Besondere. Ihn beschäftigte vorwiegend der Mensch als Individuum, minder vertiefte er sich in die Natur, und am wenigsten kümmerte ihn das unpersönliche Universum.

Und so kommt an dieser Stelle die weniger gefällige Kehrseite seiner Eigenart zum Vorschein!

Vollkommen wufste er sich nur der realen, sinnlichen Nähe und Einzelheit zu bemächtigen. Seiner Poesie haftet manchmal zwar nicht das Gepräge des Flachen, aber doch des

[1]) Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, I, 8, Brief Schillers vom 31. August 1794.

Oberflächlichen an. In seiner Gedankenwelt stöfst man nicht oft auf eine Untiefe — doch auch meistens nicht auf überraschende, ungewöhnliche Tiefe.

Er war also keineswegs ein Denker und Dichter wie sein Landsmann Fr. v. Sallet. Den Formen des Seins widmete er sich vorzugsweise als ästhetisch Geniefsender; dem Gefühl erteilte er in seinem geistigen Wirken den Primat. Strachwitz ist demnach in der Hauptsache Lyriker der Empfindung.

Seiner engen Weltbetrachtung zufolge, die sich nur dem Nächsten und unmittelbar Ansprechenden und Ergreifenden zuwendet, ging Strachwitz dem Schönen und Herrlichen im Menschen- und Naturleben, in eigenen Erlebnissen und fremden Ereignissen, in Gegenwart und Vergangenheit nach.

„Wie ist so schön die Erde" (S. 50 [3] V. 4). Aber dem wilden Kraftgefühl und dem ungestümen Drange seiner Psyche genügten die ebenen Mafse und harmonischen Formen meistens nur als äufsere Gefäfse. Den Inhalt suchte er ins Grofse und Grofsartige zu steigern. Der Todkranke wollte seinen Schmerz „erhaben geniefsen" (S. 364 [12]). Die gewaltigen Aktionen in Leben und Natur zogen ihn vor allem an, ohne doch die zarteren Saiten der Brust zu verstimmen. „Und habe wohl wie immer An Schlachten und Stürme gedacht" (S. 209 $_{3.\ 4}$) — derselbe Mensch ist gleich darauf beglückt durch die Erinnerung an den „süfsen" Geist einer Frau (S. 209 Str. 9). Doch ist sehr selten das Süfse und Sinnige, öfter das Leichte und Lustige, häufig das Helle und Heitere in seiner Poesie zum Durchbruch gekommen.

Seine Anschauungsweise mit ihrem Trieb zum Grofsen und Übergrofsen bekundet sich in seiner gesamten Dichtung. Der „Erwachende" wünscht: vor dem Atem des Mordgeschützes möge Mauer und Turm zerfahren (S. 57 [3] V. 3, 4), und der Verfasser des Cyklus „Venedig" rühmt gar die alte Meereskönigin: vor ihrem Hauche seien Kaiserthrone gestürzt, Heere hingeschmettert, Flotten gesunken (S. 362 [5]).[1]) Der junge

[1]) „Deines Atems Stürme dampfen," singt Strachwitz vom Zorn S. 61 $_{1}$, wie Rückert Gott von seines „Atems Stürmen" sprechen läfst: davon stürzen Jerichos Mauern ein: Rückerts „Gesammelte Gedichte", Erlangen 1834 f., II, 14 No. 23 V. 3 [c]. Ähnlich wirkt Rolands „Atemsturm": „Rolands Schwanenlied."

Dichter will an Glut — Glut der Liebe — Vesuv und Hekla „samt aller Sonnen Millionen" übertreffen (S. 147 [3]), und der gereifte sehnt für die Geliebte einen besseren Mann, als er es sei, einen Mann herbei, der ganze Welten im Hirn und Sonnen im Auge trage (S. 355 [3]; vgl. auch S. 175 [1]). Der Bart des Barbarossa „stob all zu Berge, und jedes Haar war Grimm" (S. 273_8).[1]) Derartige Hyperbeln nach Art des jungen Schiller kann nur der Überschwang stürmender Gefühle hervorrufen. Neben dem Übermafs, wie es in nuce durch das Wörtchen „millionenfarbig"[2]) repräsentiert wird, hat sich Strachwitz bisweilen ein diminutives Diminutivum gestattet: das zarte Leberreimchen S. 173 [2] V. 6, das winzige Fensterlein S. 306_8. Doch tritt bei ihm dieses Schwanken zwischen Extremen niemals in schroffem, störendem Nebeneinander auf.

Nach Schillers bekannter Terminologie darf Strachwitz als Künstler nunmehr begrifflich charakterisiert werden.

Seiner subjektiven Lebensauffassung zufolge ist er ein sentimentalischer Dichter und zwar weit gründlicher dem Elegischen als dem Idyllischen ergeben. Seine Grundstimmung stellt ihn zu den Satirikern: er pflegt seltener und dann weniger eigentümlich und bedeutend das eigentlich scherzhaft satirische als das ernsthaft satirische Genre. So wenig ihm vom Humoristen eignet, um so viel mehr vom Tragiker. Klagend und jauchzend schaut er in die Welt hinein, und mit Verve giebt er seinen Gefühlen Ausdruck. Kurzum, er wirkt — wie bereits erwiesen — in höchstem Mafse als Pathetiker. — Ein festes Bild, wie sein Verhältnis zu dem Leben und zu den Menschen, gewährt auch sein Verhalten der Kunst und den Künstlern gegenüber.

5. Verhältnis zu Poesie und Poeten.

Über Dichtung und Dichter hat Strachwitz viel nachgedacht, aber nur als Dichter, nicht als selbständiger Ästhetiker.

[1]) Minder auffallend: S. 275 Str. 5_6. Im ersten Falle reicht Strachwitz an den jungen Schiller heran. „Seine Silberhaare bäumen sich" („Eine Leichenphantasie" Str. 2_9).

[2]) Wie „millionenflockig" in A. Grüns „Schutt". Leipzig 1835, S. 103_{14} (Ostern 1837 in der Schweidnitzer Klassenbibliothek vorhanden).

Naheliegende theoretische Weisungen hat er sich gewifs zu nutze gemacht; aber in der Hauptsache hielt er sich lieber an die Praxis unmittelbar. Er fafste die Poesie als eine grofse und unvergleichlich edle Erscheinung in dem kalten und verworrenen Getriebe des Tages auf. Sie galt ihm als ein heiliges Mysterium (S. 151_3); ihre Macht stellte er als etwas göttlich Hohes und göttlich Bewegendes hin (S. 146^3), und schon der Jüngling bekannte: „Sang und Wahrheit kommt vom Vater droben“ (S. 229_{14}). Der Herr hat ihm das Lied gegeben (328_{11}). Nicht am wenigsten hafste er Philisterium und Ellenkrämertum, weil dieses die Kunst nicht in Ehren halte (S. 248 Str. 9 etc.). Den Priestern der Schönheit, den Dichtern hat er häufig im allgemeinen und auch im besondern Verse und ganze Gedichte gewidmet; schon allein die „Reime aus Süden und Osten“ legen davon Zeugnis ab. War ihm die Dichtkunst, wie es Herder wollte, „die stürmendste Tochter“, so war sie ihm doch nicht „die sicherste Tochter der menschlichen Seele“.[1]) Über die Richtung seiner eigenen Poesie kam er nur langsam mit sich ins reine. Der junge Dichter verlangte, dafs der Sänger „im edlen Streit mit Waffenliedern fechte“ (S. 320_{13}); der reifere klagte: „Die Dichtkunst ist zur Fechtkunst umgeschaffen“ (S. 181^4 V. 1). Er erklärte den Tendenzpoeten den Krieg: „Sie dienen nicht der Kunst, die Kunst dient ihnen (S. 181^5 V. 3). Es vollzog sich damals bei ihm, der selbst in seine erzählende Lyrik die Tendenz hatte einfliefsen lassen (S. 108 f., S. 246 f), auch in anderer Hinsicht eine Umkehr. Gerade da, wo er ein „Wort für die Kunst“ einlegt, macht sich in seinen Versen ein kleines Übergewicht der Gesinnung über die Kunst bemerkbar.[2]) Auch hat er das Leben nicht immer in voller Klarheit und gerechter Abstimmung wiederzuspiegeln vermocht. Doch hat seine

[1]) „Über Ossian und die Lieder alter Völker“: Herders Werke in Hempels Ausgabe [c], Berlin [1869], V. 360.

[2]) In dem „Tunnel“ war der Vortrag politischer Dichtungen laut Statuten verboten; doch wurde die betreffende Verordnung nicht streng zur Ausführung gebracht. Auf Strachwitz' „Gebet“ („Ein Wort für die Kunst“) folgte am 26. Februar 1843 W. v. Loos' „Offenes Feld“, gleichfalls in Terzinen gefafst, an Strachwitz in manchen Wendungen anklingend und polemisch gegen ihn gerichtet: es forderte eine freiere Kunstübung. Der Angegriffene hatte sich zu verteidigen.

tendenziöse Poesie wenigstens niemals böswillig karikiert (S. 101.) Ihr Schwung und Feuer trug sie weit über die platte Phrasenreimerei etwa eines Hermann Rollett und Ludwig Pfau hinaus.[1] Einer Lyrik paragraphenmäfsig vorgetragener Postulate wufste er überhaupt kein Verständnis entgegenzubringen. — Weil er die Kunst als eine souveräne Herrscherin anerkannte, darum stellte er auch, ihrer Gunst ganz teilhaftig zu werden, an sich die höchsten Anforderungen. Dermafsen hohe Anforderungen, dafs er sich trotz seines starken Selbstbewufstseins, trotz aufmunternden Beifalles und wirklich echter Talentproben fort und fort als ein Aufstrebender fühlte. „Ich wollt', ich wär' ein Dichter, Weh mir, dafs ich's nicht bin" (S. $127_{11, 12}$), seufzte der „Erwachende",[2] und noch der Autor der „Neuen Gedichte" sang sehnend in die Weite: „Ich aber möcht' ein Dichter werden" (S. 167 Str. 6_7). Aus Ehrfurcht vor seiner grofsen Aufgabe hob er endlich nicht jeden Kleinkram auf, den ihm der Tag auf den Weg streute. Rückertscher Hauspoesie[3] stand er fern. In seinen künstlerischen Bestrebungen aber hatte er von vielen Seiten Pflege und Förderung erhalten.

6. Litterarische Anregungen.

Es wirkte auf ihn gesprochenes und gedrucktes Wort, der Verkehr mit wahlverwandten Genossen und die Lektüre ähnlich gestimmter Werke. Von grofser und doch auch wieder von geringer Bedeutung erwies sich für ihn das persönliche Element. Seine Kollegen und Freunde bestärkten ihn in seinen Welt- und Kunstanschauungen und trugen zur Reinigung und Veredelung seiner Form bei. Einzelne ihrer Produktionen

---

[1]) Rollett: „Frühlingsboten aus Österreich", Jena 1846 etc.; Pfau: „Stimmen der Zeit, 34 alte und neue Gedichte", Heilbronn 1848. Diese beiden Poeten können das gute Mittelmafs der (revolutionär) politischen Dichtung der 40er Jahre repräsentieren.

[2]) R. M. Werner will freilich das Lied „Ich wollt', ich wär' ein Dichter" als einen „Scheindialog mit verschwiegener Antwort" aufgefafst wissen, „fishing for compliments" (S. 541).

[3]) „Haus- und Jahreslieder", 2 Bde., Erlangen 1838, Band 5 und 6 der „Gesammelten Gedichte".

griffen wohl auch in seine Kunstübung ein. Der Wetteifer mit ihnen beschwingte seine Thätigkeit. Aber sie gaben ihm keine grundlegenden und umbildenden Direktiven, sie eröffneten ihm nur ausnahmsweise neue Aussichten und Einsichten, sie kreuzten seine Bahn, um ihm wieder aus den Augen zu entschwinden. Das gilt von dem dilettantischen Mittwochskränzchen der schöngeistigen Schweidnitzer Primaner, wie sogar von dem unvergleichlich höher stehenden und an Köpfen zahlreicheren Berliner Sonntagsverein oder „Tunnel über der Spree". Jenem gehörte er vom Sommer 1840 bis Ostern 1841 (L. B. S. 15), diesem offiziell vom 11. Dezember 1842 bis zum 25. Februar 1844 an. Teils bot ihm die dichterische Physiognomie seiner Vereinsbrüder noch kein festes oder bedeutendes Gepräge, so dafs ihn ihre Züge nicht reizen und erregen konnten, teils hatte er bereits Eigenart genug gewonnen, um selbst einer starken und schönen Individualität zu widerstehen. Dort wurde er als Haupt und Führer angesehen, hier schätzte man ihn als eine der hervorragendsten Stützen der Gesellschaft. Auf der einen Seite stachen neben ihm hervor der phantastisch schwärmende Karl Weinhold und der sentimentale, episch veranlagte Max von Wittenburg.[1]) Auf der andern Seite reihten sich um ihn der originelle Christian Friedrich Scherenberg („Cook"), ein gedankenmächtiges, formal unzulängliches Talent Jean Paulischer Art, das sich in kraftstrotzenden, grofsangelegten Schlachten-Epen „Ligny" (Berlin 1846), „Waterloo" (Berlin 1849)[2]) u. s. w.

---

[1]) Von diesen beiden Schul- und Universitätskameraden Strachwitz' sind Proben ihrer Lyrik in dem „Musen-Almanach der Universität Breslau auf 1843", Breslau [1842], herausgegeben von Gustav Freytag, erhalten. Von Weinhold: S. 91 „Drei Gedanken". „Meine Liebe". S. 93 „Mein Rittertum", S. 94 „Nachbarlich". Mit Ausnahme des letzten Gedichtes schlagen Weinholds Verse ganz in die Strachwitzische Richtung. Von Wittenburg: S. 98 „Der befreite Gefangene". S. 102 „Die Trauung", S. 107 „Gesang der alten Kabardiner" 1840, S. 109 „Bräutliches Bangen der Natur", S. 111 „Der Zauberbecher".

[2]) „Die Schlacht von Ligny" wurde vom Verfasser am 9. November 1845, „Die Schlacht bei Waterloo" am 20. Februar, 27. Februar, 12. März 1848 im „Tunnel" vorgetragen. Es folgten „Leuthen". Berlin 1852. „Abukir", Berlin 1854, „Hohenfriedberg", Berlin 1869. Über diese Epen vgl. besonders Kap. 24, S. 333 f. in Fontanes Buch über Scherenberg.

hervorthun sollte; Heinrich Smidt („Bürger"), wegen seiner Seegeschichten zeitweilig als der „deutsche Marryat" verehrt; Heinrich von Mühler („Cocceji"), Traugott Wilhelm von Merckel („Immermann"), Rudolf Löwenstein („Spinoza"), alle drei ohne hinreifsende Glut und Tiefe, aber besonders der erste, der konservativ fromme und doch in seiner Jugend sehr humorvolle Verfasser des bekannten Liedes „Grad' aus dem Wirtshaus",[1]) zu frischer, frohlauniger Aussprache befähigt. Ferner Baron Roman Friedrich von Budberg-Benninghausen, ein sinniger und inniger, melancholischer Schwärmer („Puschkin"); der Platenide Bernhard von Lepel, ein tüchtiger Versschilderer italienischer Erde, selbst für reich gestaltete, gedanklich grofsartige Hymnen begabt („Schenkendorf"), endlich der graziöse Woldemar von Loos, einer der vorzüglichsten Tunnel-Kritiker („Platen") und der feinfühlige, mehr reproduktive als produktive Otto Gildemeister, der mustergültige Übersetzer englischer und italienischer Dichtungen („Camoëns"). Alle diese Poeten, selbst den letztgenannten nicht ausgeschlossen, konnten Strachwitz' innerste Seele nicht berühren.[2]) Viel bedeutsamer wurde für ihn die Bekanntschaft mit Emanuel Geibel. Dieser, der erst nach Strachwitz' Ausscheiden in den Tunnel aufgenommen wurde („Bertran de Born"),[3]) trat ihm im Oktober 1844 als ein flüchtiger Besucher und Gast in Peterwitz näher. Doch schon früher hatte sich der schlesische Dichter mit der gedruckten Lyrik seines norddeutschen Gesinnungsgenossen vertraut gemacht.

Die Hauptsache that die gedruckte Überlieferung. Wie

---

[1]) Heinrich v. Mühler, „Gedichte", Berlin 1842, S. 163 „Bedenklichkeiten".

[2]) Über alle diese Dichter — ich hätte noch eine Reihe anderer „Tunnel"-Lyriker erwähnen können, die jedoch weder einen Namen in der Litteraturgeschichte, noch Bedeutung für Strachwitz erlangt haben — über alle diese Dichter hat am ausführlichsten Fontane weniger „gehandelt" als vielmehr geplaudert, sehr amüsant und zugleich sehr instruktiv. Besonders über Smidt in seinem Scherenberg-Buche S. 197 f., in „Von zwanzig bis dreifsig" S. 382 f., ebendaselbst über Lepel S. 477 f. und Merckel S. 512 f. — Vgl. auch: „An Theodor Fontane zum 30. Dezember 1889" in Paul Heyses „Neuen Gedichten und Jugendliedern", Berlin 1897, S. 283.

[3]) Aktiv im „Tunnel" vom 21. Dezember 1845 bis 5. April 1846.

aber war es in den dreifsiger Jahren, Strachwitz' Lehrjahren, mit der deutschen Poesie bestellt?

Das Theater wurde von den frivolen Possen Kotzebues und den hohlen Jambentragödien Raupachs beherrscht; neben diesen Machwerken konnten Grabbes und Immermanns bedeutendere Bühnenwerke nicht emporkommen. Das junge Deutschland fand erst im folgenden Jahrzehnt die Kraft, sich im Drama zu bewähren. Was es mit seinen weitschweifigen, mit allen möglichen Tendenzen befrachteten Prosaschriften leistete, wurde meist rasch als unkünstlerische Halbheit erkannt und verworfen. Höchstens der grofse, realistische Roman von Gutzkows Freund, Laubes „Junges Europa" (1833—37),[1]) besonders in seinem 2. Teile, entsprach trotz der üppig wuchernden Reflexionen höheren Anforderungen. Wirklich künstlerisch ausgeführte Erzählungen lieferten namentlich Willibald Alexis (Wilh. Heinr. Häring) in „Cabanis" (Berlin 1832), womit dieser den historischen märkischen Roman begründete, frei von schönfärbendem Patriotismus; ferner Mörike im „Maler Nolten" (Stuttgart 1832), Immermann in den „Epigonen" (3 Bde., Düsseldorf 1836) und im „Münchhausen" (4 Bde., Düsseldorf 1838, 1839): es waren Werke, in denen sich die alte Romantik in minder verschwommenen helleren Farben entfaltete. Einen tüchtigen Fortschritt brachte das gedanklich vertiefte Epos: Mosens „Ritter Wahn" (Leipzig 1831) und „Ahasver" (Leipzig 1838), Lenaus „Faust" (Stuttgart 1836) und „Savonarola" (Stuttgart und Tübingen 1837). Einen noch stärkeren und reicheren Aufschwung nahm die deutsche Lyrik.

Die romantische Schule, mit der das 19. Jahrhundert einsetzte, hatte von einer „poetischen Poesie" gefabelt.[2]) Tieck an ihrer Spitze, hatte ihre Lyrik aus der Dumpfheit ihrer Stimmungen sehr häufig nur verworrene Klänge und formlose

---

[1]) 1. Abteilung „Die Poeten", 2 Bde., Leipzig 1833; 2. Abteilung „Die Krieger", 2 Bde., 3. Abteilung „Die Bürger", Mannheim 1837.

[2]) „Athenäum. Eine Zeitschrift" von August Wilhelm und Friedrich Schlegel, 3 Bde., Berlin 1798 - 1800, III, 2—34, „Ideen" von Fr. Schlegel, besonders S. 26. — Prutz: „Die deutsche Litteratur der Gegenwart," 1848—1858, 2 Bde., 2. Aufl., Leipzig 1870, II, 17.

Bilder zu Tage gefördert. Das „l'art pour l'art" wurde von dem frischen Sturm der Freiheitskriege zu den Toten gefegt. Die Arndt, Schenkendorf, Körner, Rückert wurden von der „Not der schweren Zeit" gedrängt; sie dichteten wieder mit einem „vollen, ganz von einer Empfindung vollen Herzen". Mit dem Anbruche der Friedenszeit sammelte Uhland seine Gedichte (Stuttgart und Tübingen 1815); mit Freude vernahm man des treuherzigen Schwaben Aufruf: „Singe, wem Gesang gegeben, In dem deutschen Dichterwald."[1]) Die nächsten 15 Jahre lassen eine Reihe bedeutender Lyriker auftauchen. Aber erst das vierte Decennium in seinem letzten Drittel gewährt von der neuen Generation ein runderes, abgeschlosseneres Bild: was bisher in Zeitschriften, Almanachen und in kleineren Sammlungen geboten wurde, „Das kommt nur unter einer Decke Dem guten Leser in die Hand." Gerade 1837 und 1838, als Strachwitz sich kraftvoll zu regen begann, brach eine Fülle hervorragender und teilweise sehr eigentümlicher Erscheinungen hervor.

Es kamen 1837 heraus: „Gedichte" von Grün und von Eichendorff (Leipzig; Berlin), Gaudys „Lieder und Romanzen" (Leipzig), Band 3 und 4 von Rückerts „Gesammelten Gedichten" (Erlangen), in 1. Auflage, vom 1. Bande (1834) die 4., vom 2. (1836) die 2. Auflage, ferner von Heines „Buch der Lieder" (Hamburg) die 2. und von Chamissos „Gedichten" (Leipzig) die 4. Ausgabe. Wilhelm Müllers „Gedichte" wurden von Schwab (2 Bde., Leipzig) herausgegeben, und die von Schenkendorf traten in erster vollständiger Sammlung (Berlin) an die Öffentlichkeit.

Im nächsten Jahre erschienen „Gedichte" von Annette Freiin v. Droste-Hülshoff, von Freiligrath, Dingelstedt, Schwab, Mörike (Münster — Stuttgart und Tübingen — Cassel und Leipzig — Stuttgart — Stuttgart und Tübingen), die „Lieder eines Malers" (Düsseldorf, wieder abgedruckt als „Lieder" von R. Reinick, Berlin 1844), ferner Karl Isidor Becks „Nächte. Gepanzerte Lieder" und „Der fahrende Poet. Dichtungen" (Leipzig), Sallets „Funken" (Trier), Lenaus „Neue Gedichte"

[1]) „Freie Kunst", in der 4. Auflage der „Gedichte", Stuttgart und Augsburg 1856, S. 39 [c].

(Stuttgart) und die 3. Auflage der „Gedichte“ (Stuttgart und Tübingen) desselben Autors, Band 5 und 6 von Rückerts „Gesammelten Gedichten“. Platens „Werke“ wurden in einem, Körners „Sämtliche Werke“ in vier Bänden (Stuttgart und Tübingen — Berlin) zusammengefafst.

Von den aufgeführten Poeten hat Strachwitz Rückert und die Sänger der Freiheitskriege, Uhland und Eichendorff, Chamisso und Freiligrath, Grün und Lenau sicher kennen gelernt.[1]) Aber sein Wissen insbesondere von lyrischer und epischer Dichtung ruhte auf einer viel breiteren Basis. Von den revolutionär politischen Lyrikern des fünften Jahrzehnts fiel ihm zunächst Herwegh in die Augen. Schon die Schule hatte ihn mit den deutschen und den griechischen und römischen Klassikern bekannt gemacht. Aber auch die englische Litteratur — Shakespeare, Byron und jedenfalls auch Scott — und selbst einer und der andere der weltberühmten Epiker der italienischen Renaissance, hauptsächlich Ariost, daneben Tasso erhielten frühzeitig bei ihm Eingang.[2]) Vorerst kamen freilich für

[1]) Litterarhistorisch und ästhetisch-kritisch konnte sich Strachwitz in seinen „Lehrjahren“ über die neueste deutsche Dichtung leicht orientieren: z. B. durch die Abhandlungen Melchior Meyrs „Über die poetischen Richtungen der Zeit“ (Heine, Platen, Uhland, Rückert, das junge Deutschland), Erlangen 1838. Dieses Buch wurde spätestens im Januar 1838 für die Klassenbibliothek der Schweidnitzer Prima angeschafft.

[2]) Treffliche Übersetzungen des „Rasenden Roland“ lagen bereits vor 1842 vor: von J. D. Gries, 2. Ausgabe, 5 Bde., Stuttgart 1827; von Karl Streckfufs, 2. Ausgabe, Halle 1839, 1840, ebenso von dem „Befreiten Jerusalem“: von Gries in 3. Auflage, 2 Teile, Jena 1819 u. s. w. Vgl. im übrigen Goedekes „Grundrifs der deutschen Dichtung“, Dresden 1881, III, 1. Abteil., S. 218 f. — Überhaupt war Strachwitz vielfach auf Übersetzungen angewiesen. Der Reifere war neben den auf der Schule erlernten klassischen Sprachen, neben dem Hebräischen und Französischen sicher nur des Schwedischen und wohl auch etwas des Norwegischen und Dänischen mächtig. — Ich fasse mich an dieser Stelle, um Wiederholungen zu vermeiden, absichtlich kürzer als Weinhold: L. B. S. 13—15. Es hätte auch gar keinen Zweck, z. B. wegen des „Wasserfalles“ auf Shelley und wegen S. 138$_4$ auf Boccaccio aufmerksam zu machen, da bei dem Dichter tiefere Eindrücke ihrer Poesie nicht wahrzunehmen sind. Eher wäre noch Victor Hugo zu berücksichtigen. Eine ganze Reihe von poetischen Werken wurde, wie aus manchen vorangehenden Anmerkungen hervorgeht, ihm unmittelbar durch die Schweidnitzer Primaner-Bibliothek zugeführt. Die wichtigsten mit Ausnahme der früher genannten

seine Bildung hauptsächlich die deutschen Dichter der Neuzeit in Betracht.

Uhland, Grün, Chamisso, Freiligrath und Geibel, noch mehr aber Rückert und Schiller gewannen auf ihn grofsen Einflufs. Rückerts prächtiges Formenspiel durchdrang besonders seine Jugend, während Schillers ideales, pathetisches Wesen in seinem Anfange wie in seinem Ausgange Spuren zurückgelassen hat. Erst der reifere Poet, der „Des Einsamen Gesang" zu würdigen wufste, nahm einzelne Eichendorffische Elemente in sich auf. Unvergleichlich bedeutsame, nachhaltige Einwirkung erfuhr er dagegen von dem Grafen August v. Platen und von Heinrich Heine.

Beide Autoren wirkten bei ihm in die Tiefe, der erstere derart, dafs sich seine Gewalt gleichmäfsig auf ihn verteilte, der letztere vornehmlich so, dafs sich seine Macht hier und dort auf einen Punkt konzentrierte. Jene erzeugte Stil, diese — Manier. Beide erzogen ihn in erster Linie zum Künstler, der eine zum vornehm schaffenden, der andere in anderer Weise zum ausgesprochen subjektiv auffassenden Künstler. Und beide erschliefsen dem Betrachter der Strachwitzischen Poesie am vorzüglichsten ihre zweifache Grundrichtung. Sie führten ihn zwei weitreichenden Kultur- und Kunstformen zu: Platen trotz seiner Deutschheit vertritt die griechisch-römische Kunstwelt, die Antike, die Welt unserer Klassiker, Heine trotz seiner semitischen Abkunft das germanische Volks-

---

stelle ich kurz zusammen. Einheimische neuere Litteratur: „Deutscher Musenalmanach für 1836 und 1838, herausgegeben von Chamisso und Schwab; für 1839, herausgegeben von Chamisso und Gaudy, Bd. 7, 9, 10 (Leipzig); ferner Uhlands, Zedlitz', Lenaus, Ludwig Roberts „Gedichte", Grüns „Gedichte" und „Letzter Ritter". Waiblingers „Werke". Einheimische ältere Litteratur: Höltys, H. Niemeyers (Leipzig 1778), E. Chr. Kleists „Gedichte" (Gotha 1827), sowie des letzten „Sämtliche Werke". Ausländische Litteratur: Shakespeares dramatische Werke „übersetzt von mehreren" (Leipzig 1838 f.). Byrons Werke, 3 Bde., deutsch von Karl Friedr. Ludwig Kannegiefser (also jedenfalls: „Lord Byrons Gedichte" — „Finsternis", „Prometheus". „Churchills Grab". „Israelitische Gesänge". „Ode an Napoleon Bonaparte" — 4 Bändchen, Zwickau 1827, Bd. 11 und 12 in der Adrianschen Ausgabe der „Sämtlichen Werke", Frankfurt a. M. 1830, 1831), ferner Dramen in deutscher Übersetzung von Alfieri, Arnault, Beaumarchais etc.

tum, das Mittelalter, den Tummelplatz unserer Romantiker. Diese Gegensätze suchte Strachwitz in seiner Dichtung gewissermafsen zu versöhnen. Es kommt bei ihm nämlich das griechische Wesen hauptsächlich in seinen Liedern und das germanische in seinen „Romanzen“ zum Vorschein; in weiterem Umfange: jenes klärte seine Form, dieses seine Sinnesart. Endlich machten ihn beide Dichter argwöhnisch gegen die verdummende „Pfaffenwelt“, sie wiesen ihn auf die neue Zeit hin, und wenn ihn Heine zugleich für die Romantik begeistern mufste, so hielt ihn sein erbitterter Antipode, der Verfasser des „Romantischen Ödipus“, von dem „romantischen Quark“,[1]) den verstiegenen und umnebelten Irrwegen der romantischen Schule, in männlichem Selbstbewufstsein zurück. So bewahrten ihn diese beiden Meister unmittelbar und mittelbar vor einseitiger Erstarrung.

Platen und die Antike[2]) zogen Strachwitz an durch ihre volle und wohllautende Rhythmik und Strophengliederung, durch ihren anmutigen und veredelten Lebensgenufs, durch ihre klare Schönheitsfreude und ihre mafsvollen und doch erhabenen Gesinnungen. Dort fand er seine Ideale. Aber Platens „melancholische Begeisterung“[3]) und der kühle Glanz des Hellenismus konnten den Heifssporn nicht dauernd mit gleicher Macht fesseln. Heine und das germanische Volkstum, insbesondere das germanische Volkslied erwärmten und rissen

---

[1]) Vgl. die „Parabase“ vom November 1834 in Platens Werken, I, 87. Hier tritt Platen gleichzeitig für Homer und die Griechen ein; auch „in romantischer Zeit der unsträfliche Sänger der Chriemhild“ habe „homerisch“ gesungen.

[2]) Platen wies ihn überhaupt auf den Süden. Hatte dieser doch z. B. Ariost als einen zweiten Homer gepriesen („Ariostens Grab“ in den Werken I, 308)! Heine schweifte seltener in die südlichen Regionen: dann suchte er das märchenhafte Indien mit seinen Lotosblumen und Gazellen auf.

[3]) Platens Werke I, 382 („Einsam schweif' ich im Gefolg' der Nacht“). Manche Seiten in Platens Wesen mufsten den „Erwachenden“ bei näherem Zusehen direkt abstofsen. Für dieses Poeten Freude, die oft nur aus überstandenem Leide hervorgegangen ist, und die in Todesahnung ausklingt (vgl. I, 414 „Süfs ist der Schlaf am Morgen“), seine vorsichtige Weltflucht (vgl. I, 52 „Ich möchte gern mich frei bewahren“) und seine müde Entsagung (I, 365 f.) konnte erst der reifere Strachwitz Verständnis gewinnen. Schliefslich mochte ihm auch des Meisters Ruhmredigkeit (I, 658, No. 28 „Grabschrift“) nicht recht zusagen.

den Dichter hin durch ihre frische und kühne Sprache, durch ihr herzhaftes Zugreifen, ihre freie Daseinslust und ihre köstliche Gemütstiefe. Hier fand er sich selber wieder. Sein eigenes feuriges Leben pulsierte gleichsam sichtbar vor ihm in verwandten Gestalten.

Nur Platen gegenüber, der, unverstanden und verkannt, gehofft hatte, dereinst die edle Jugend seines Volkes zu begeistern,[1]) hat Strachwitz seiner Bewunderung und seiner Jüngerschaft[2]) offenen Ausdruck geliehen. In den Gedichten „Bei Platens Tode“ und „An Platens Schatten“ feierte er den Meister, der sich selbst als „der Dichtung Winkelried“ bezeichnet hatte, als den Mann olympischen Zornes — den Autor der „Polenlieder“[3]) — als den Gegner eines nüchternen und seichten Kunsthandwerks — den Verfasser der viel geschmähten und viel gepriesenen Litteratur-Komödien[4]) — und als den „melodienvollen Rhythmenschlinger“ — den Dichter formvollendeter antikisierender Oden, südlicher Sonette und östlicher Ghaselen.[5]) Strachwitz wandelte, wie schon sein

---

[1]) „An Schelling“ (1823) Str. 6_8: Werke I, 67.

[2]) Grün hat er nur in einem Jugend-Sonett (S. 327) gefeiert: in V. 11 knüpft er an Str. 13, 14 von Grüns „Prolog“ zu seinen „Gedichten“ S. 1 f. an. Die billige Pointe auf dieses Pseudonym des Grafen Anton Alex. v. Auersperg hat sich ein paar Jahre darauf auch Luise v. Plönnies in einem trivialen Sonett zu nutze gemacht („Gedichte“, Darmstadt 1844, S. 262): „Grün, wohl ist's ein schöner Name, den der Dichter sich erwählt.“

[3]) Erste Ausgabe: Strafsburg 1839 als „Gedichte aus dem ungedruckten Nachlasse des Grafen Platen-Hallermünde als Anhang zu den bei Cotta erschienenen Gedichten Platens“. Vgl. S. IX des Vorwortes; Platens Charakter.

[4]) Ich erinnere hier nur an die 1. Parabase der „Verhängnisvollen Gabel“: „Werke“ II, 296.

[5]) Strachwitz' Carmina nehmen unter den Gedichten auf Platen (meist Sonette, seltener Distichen oder andere antikisierende und deutsche Strophen — von Schwab, Waiblinger, Kopisch, Feuchtersleben, Genth, Geibel, Luise v. Plönnies, Dingelstedt, Lepel, Frankl, Hebbel, Wolfgang Müller von Königswinter, R. H. G. Conz, Lingg, Otto Braun) einen Ehrenplatz ein. — Lothar Böhme hat „Zur Würdigung Platens“ (Annaberger Realschulprogramm 1879, S. 2) nur „Bei Platens Tode“ — nicht auch „An Platens Schatten“ — als eine Verherrlichung des Meisters citiert. In jenem Sonett hat Strachwitz weder in die blaue Luft gemalt noch übertrieben. Platen endet „sich verblutend als der Philister göttlicher Bezwinger“ — in diesem Ausspruch hat er nur ein oben angezogenes Wort aus der 4. Parabase der

Verhältnis zur Kunst zeigte,[1]) ernst aufstrebend in Platens Fufsstapfen. Nur bewegte er sich in engerem Zirkel viel leidenschaftlicher und sinnlicher als sein Vorgänger.

Zuguterletzt behüteten Platen und die Antike den Dichter vor einer ungebundenen oder gar zügellosen metrischen Technik, zu der ihn Heine und das Volkslied hätten verleiten können, wie ihn diese von der Nachbildung formal erkünstelter und ausgeklügelter Platenscher Festgesänge abhielten.

Den ersichtlichsten und daher verderblichsten Einfluſs übte auf den jungen Strachwitz Heinrich Heine aus. Was ihn und andere in dem „Buche der Lieder“ und den folgenden Schöpfungen der Heineschen Muse bezauberte, bestand aus zwei Elementen. Einerseits berückte die Heinesche Lyrik durch den unendlichen Reiz jener kleinen Lieder, in denen der Dichter seine groſsen Schmerzen, besonders das Weh der Liebe in Bild und Klang zu fassen wuſste. Anderseits — und in diesem Punkte liegt das Überraschende, Unterscheidende, Originelle seiner Poesie — verstand er die romantische Ironie, welche Fr. Schlegel theoretisch gepredigt[2]) und besonders glänzend Cl. Brentano praktisch im Drama verwirklicht hatte, in seine volksmäſsigen Weisen hineinzutragen, zumal in dunkle, elegische Stimmungen. Mit einer verblüffend prosaischen, absichtlich trivialen Wendung setzte er sich über die Andacht und Trauer des Gemütes hinweg. Der kecke, witzige Geist

---

„Verhängnisvollen Gabel“ (Werke II, 332_{27}) variiert. Ihm haben „Nord und Süden Preis und Ruhm gespendet“. Auch die vornehme, gebildete Welt Italiens nahm an des deutschen Grafen und Poeten Geschick innigen Anteil: vgl. Morgenblatt 1836, No. 98f. „Platen und die Italiener“. Er mied das Vaterland „im Übermaſse seiner Zorngedanken.“ Platen: „Man kann hienieden Nichts Schlechtres als ein Deutscher sein!“ „O wohl mir, daſs in ferne Regionen Ich flüchten darf . . . . Wie bin ich satt von meinem Vaterlande!“ (Werke I, 115^{7} V. 3, 4; I, 181, No. 58 V. 9, 10 14). Auf Platens Sonett „Zurück nach Deutschland wend' ich kaum die Blicke, Ja, kaum noch vorwärts nach Italiens Grenzen“ (I, 183, No. 61 V 3, 4) mag Strachwitz direkt Bezug genommen haben.

[1]) „Der Poesie Mysterium“; „Die Kunst ist keine Dienerin der Menge“: Platens Werke I, 645, No. 4_{10}; II, 32^{3} V. 8.

[2]) Athenäum III, 335—352, besonders S. 344f. „Über die Unverständlichkeit“ von Fr. Schlegel.

triumphiert auflachend über die thörichte, sentimentale Achtung und Hingebung.[1]) Diese ironische, selbstherrliche Art behagte namentlich einer Zeit, die, eine Erbin der Freiheitskriege, doch die „Freiheit" nicht errungen hatte. Man konnte sich wenigstens in ein paar geistreichen Versen über die Misère des Daseins und der Gegenwart lustig machen. Die jungen Dichter der dreifsiger und vierziger Jahre wurden immer einmal, mehr oder minder von diesem funkelnden Esprit geblendet, in seinen Bann gezogen,[2]) und auch Strachwitz versuchte dann und wann zu heinisieren. —

Der Volksgesang wiederholt sich bei Goethe und Bürger — man darf hinzufügen: bei Heine — „nicht anders, als etwa die Züge eines Grofsvaters in dem Gesicht eines blühenden Enkels".[3]) Strachwitz hat sich formal eine engere Anlehnung angelegen sein lassen. Dagegen klingt er nur ausnahmsweise an volkstümliche poetische Redensarten an: „Gott grüfs' euch zu tausend Malen" (S. 59_8),[4]) und im Gegensatz zu Goethe, Uhland, Eichendorff hat er es sich versagt, ganze Verse und Strophen aus dem Volksliede herüberzunehmen. Zu sklavischer Nachahmung, hohler Volkstümelei hat er sich also keineswegs erniedrigt.

Nicht blofs von Heine, sondern auch, ausgenommen Schiller, Platen, Freiligrath, von den andern für ihn vorbild-

---

[1]) Vgl. die psychologische Erklärung der Gefühlszersetzung bei Heine: „Heinrich Heines Buch der Lieder . . . nach den ersten Drucken und Handschriften" in Bernhard Seufferts „Deutschen Litteraturdenkmalen" (No. 27), Heilbronn 1887, S. LXVII der Einleitung von Ernst Elster.

[2]) Selbst der gehässige Gustav Pfizer, der sich in seiner Abhandlung „Heines Schriften und Tendenz" („Deutsche Vierteljahrschrift", I. Heft, Stuttgart und Tübingen 1838) für Heines Ausfälle in der „Romantischen Schule" (Hamburg 1836) rächte, mufste eingestehen: „In seiner besseren poetischen Periode hat Heine unleugbar einen grofsen Einflufs auf die jüngeren Poeten Deutschlands ausgeübt."

[3]) „Vermischte Schriften" von Wilhelm Müller, 5 Bde., Leipzig 1830, IV, 106.

[4]) Wie in den „Liebeswünschen" des „Wunderhorns". „Des Knaben Wunderhorn." Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Robert Boxberger, 2 Bde., Berlin 1879 - 80, II, 380, Str. 2_2: „Grüfs meinen Schatz viel tausend Mal" [c].

lichen deutschen Poeten war er auf diesen Jungbrunnen der Kunstpoesie hingeführt worden. Ohnehin hatten sich Herders „Volkslieder“ (Leipzig 1778, 1779) und Arnims und Brentanos „Alte deutsche Lieder. Des Knaben Wunderhorn“ (Heidelberg 1806—1808) längst Haus und Herz der Gebildeten erobert. Auch wufste das sangesfreudige Volk Schlesiens mancherlei Weisen von Treu' und Liebe, von Meiden und Scheiden zu singen.[1]) Der herzlichen Einfalt dieser Gassenhauer und Reimereien zog Strachwitz freilich eine stärkere, gefühlsmächtigere Ferne vor. Des Volksgesanges unvergängliche „innere Form“, die Goethe in der bekannten Rezension des „Wunderhorns“ 1806[2]) unbedenklich über die „Unvollkommenheit der Sprache, der äufseren Technik“ gestellt hatte, trat ihm am ergreifendsten aus dem Nibelungenliede und der Edda, aus dänischen, schwedischen und englisch-schottischen Balladen entgegen. Das deutsche National-Epos lernte er jedenfalls zunächst in H. v. Rebenstocks freier Bearbeitung kennen,[3]) die altnordischen Mythen und Heldenlieder vorerst durch die Vermittelung des Übersetzers Friedrich Heinrich v. d. Hagen,[4]) dem er auch die Kenntnis der „Nordischen

[1]) Es erschienen von H. Hoffmann von Fallersleben und E. Richter herausgegeben: „Schlesische Volkslieder mit Melodien,“ Leipzig 1842. Vgl. „Zur Charakteristik des Volksliedes, insbesondere des schlesischen“ (1844): Theodor Paur, „Zur Litteratur- und Kulturgeschichte“, Leipzig 1876, S. 355—402.

[2]) Zuerst in der Jenaischen Litteraturzeitung 1806, No. 18, 19. S. 137 f.

[3]) „Das Lied der Nibelungen,“ Potsdam 1835. Strachwitz schenkte ein Exemplar dieser Prachtausgabe innerhalb seines Unterprimanerjahres 1839/40 der Schweidnitzer Klassenbibliothek. Andere Übersetzungen kamen während Strachwitz' Lehrzeit heraus: 1840 von H. Beta, Berlin, von G. O. Marbach, Leipzig, von H. Döring, Erfurt, 1841 von Ant. Edmund Wollheim da Fonseca („Lord Byron“ im „Tunnel“) Hamburg, 1842 von G. Pfizer Stuttgart und Tübingen.

[4]) Von der Hagen weist in seinen „Nordischen Heldenromanen“ in Anmerkungen beständig auf seine Übersetzung „Die Edda-Lieder von den Nibelungen“ [9 Stücke], Breslau 1814, zurück; schon vorher waren von demselben „Altnordische Lieder und Sagen, welche zum Fabelkreis des Heldenbuchs und der Nibelungen gehören. Mit einer Einleitung über die Geschichte und das Verhältnis dieser nordischen und deutschen Dichtungen“ [Edda-Lieder], Berlin 1812, herausgegeben worden. Andere Übersetzungen von Friedr. Rühs, „Die Edda. Nebst einer Einleitung über nordische Poesie

Heldenromane“ (5 Bde., Breslau 1814—28)[1] verdankte; die dänische Volkspoesie durch Herders und vor allem Wilhelm Grimms Übertragungen,[2] die schwedischen Volkslieder mutmafslich durch eine Version F. H. Ungewitters,[3] Thomas Percys „Reliques of ancient English poetry: consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets . . .“ (London 1765)[4] in einer nur handschriftlich existierenden Ver-

---

und Mythologie und Anhang über die historische Litteratur der Isländer“, Berlin 1812, und von Friedr. Mayer, Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavier“ [auch hier findet sich die jüngere Edda zum gröfsten Teile nebst 6 Liedern der älteren Edda], Leipzig, 1818. Ferner „Lieder der alten Edda“ [stabreimende Prosa und Text], Berlin 1815, von den Brüdern Grimm; 1829: von G. Th. Legis, J. L. Studach, F. Wachler (und 1830), 1837: Zürich, von L. Ettmüller „Die Lieder der Edda von den Niflungen“, vgl. daselbst die Vorrede über die früheren Übersetzungen. Im folgenden wird nach der populärsten und der vorzüglichsten, neuesten Übertragung citiert werden (ältere und neuere Edda): von Karl Simrock, Stuttgart und Tübingen 1851 und von Hugo Gering, Leipzig und Wien [1893].

[1]) I—III. Wilkina- und Niflunga-Saga, 1814; IV. Volsunga-Saga, 1815; V. Ragnar-Lodbroks- und Nornagest-Saga, 1828. Bestimmt gelesen hat Strachwitz Bd. I—IV (L. B. S. 15). „Volsunga- und Ragnars-Saga nebst Geschichte von Nornagest“, 2. Aufl. [der Hagenschen Version]. Völlig umgearbeitet von Anton Edzardi, Stuttgart 1880 (mit sehr eingehender Einleitung über die Handschriften, Ausgaben, Übersetzungen etc. der Sage). Dieser wortgetreuen Ausgabe schliefst sich eine desselben Übersetzers „in fliefsenderem Stil“ an: „Die Sage von den Volsungen und Nibelungen“, Stuttgart 1881.

[2]) 4. Buch der Herderschen „Volkslieder“: „Nordische Lieder“ in den „Werken“ V, 267 f. Unverhältnismäfsig reicher ist Grimms Sammlung: „Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen“, Heidelberg 1811.

[3]) „Volkssagen und Volkslieder aus Schwedens älterer und neuerer Zeit“ von Arv. August Afzelius, 2 Bde., Leipzig 1842. Auf dieses Buch kann Strachwitz von Tieck, der dazu ein begeistertes Vorwort geschrieben hatte, 1842 oder 1843 in Berlin aufmerksam gemacht worden sein.

[4]) Strachwitz kannte auch, wie das Motto zum „Nordland“ beweist, Macphersons „Fragments of ancient poetry collected in the Highlands of Scotland and translated from the Galic“, Edinburg 1760—1765. Besonders im 18. Jahrhundert erschienen zahlreiche Ossian-Verdeutschungen. Von den neueren und neuesten sind vielleicht die bekanntesten und besten: von Adolf Böttger, Leipzig, 1847 [c] und von Eduard Brinkmeier (1. Übertragung 1839): in neuer Übertragung, 2 Bde., Stuttgart 1883. Strachwitz' Citat stammt aus dem 1. Gesang der Kathloda S. 97 (Lochlin-Skandinavien S. 228). Welche Übersetzung der Dichter benutzte, konnte nicht ermittelt werden.

deutschung Fr. v. Sallets und seines Stiefbruders Karl Jungnitz.[1]) Obwohl die letztgenannte recht mittelmäfsig ausgefallen ist,[2]) hat der Dichter aus ihr, wie später Theodor Fontane aus dem Original, sogar einen „Lebensgewinn“[3]) gezogen.

Im Rückblick auf diese verschiedenartigen litterarischen Einwirkungen darf Strachwitz' litterarische Erscheinung im Umrifs schon jetzt festgehalten werden.

Bereits seine Neigung, in der Weltlitteratur nach teilweise fernliegenden Mustern auszuschauen, bei Italienern und Engländern, endlich bei dem Volksliede Förderung zu suchen, zeigt ihn in den Bahnen der romantischen Schule. An den Prinzipien und Idealen der älteren klassischen Richtung gekräftigt, bildete er sich zu einem Romantiker neuen, gesunden Schlages aus. Die Romantik hat er denn auch direkt gefeiert (S. 187). Nach echt romantischer Art verachtete er den „Philister“, um den Künstler zu erheben. Trotz seines stark ausgeprägten Selbstbewufstseins geriet er doch nicht wie ein Friedrich Schlegel in lächerliche Selbstüberhebung; er war der Kunst froh, ohne sie — wenigstens in seiner reiferen Periode — auf Kosten der Wirklichkeit pflegen zu wollen. Mit Vorliebe wandte er sich gleich Tieck

---

[1]) K. Jungnitz hat — nach Dr. Paul Trägers Bericht — bei dieser Übersetzung die Hauptsache gethan. Sie enthält die „beste Hälfte“ der umfangreichen Sammlung; abgeschlossen war sie zu Anfang des Jahres 1837: einige wenige Notizen, darauf bezüglich, erteilt Paur in dem „Biographischen Vorwort“ zu Sallets „Sämtlichen Schriften“, 3 Bde., Breslau 1845—1848, S. III. Dieser ist auch in dem Besitze des Manuskriptes, welches noch lange nach Sallets Tode, wie mir Träger mitgeteilt, vergeblich von Verleger zu Verleger wanderte. Vgl. auch Daniel Jacobys Sallet-Aufsatz in der „Allgemeinen deutschen Biographie“, XXXIII, 719.

[2]) Hatte sich Herder in seinen Übersetzungen bemüht, „den Ton und die Weise jedes Gesanges und Liedes zu fassen und treu zu halten“ (Herders Werke V, 19), so wollten Sallet und Jungnitz durch engeren Anschlufs an das Original den ursprünglichen Volkston noch reiner bewahren. Es wurde auf diese Art jedoch in ihren Nachbildungen jenes „Schwanken zwischen zwei Sprachen und Singarten“ hervorgerufen, welches Herder so „unausstehlich“ fand (Vorrede V, 19).

[3]) Fontane über den „Tunnel“, 2. Kapitel: „Von Zwanzig bis Dreifsig“, S. 282.

und seinen Anhängern in die Vergangenheit; aber er that es, ohne die Gegenwart darüber aus den Augen zu verlieren. Die phantastische Ritterzeit, wie er sie darstellte, entsprach in ihrer glänzenden Oberfläche, nicht aber in ihrer Tiefe der mystischen Gefühlsschwärmerei zu Anfang des Jahrhunderts. „Mit frommem Sinne“ und „frommen Ahnen“ (S. 187, Str. 6_5, 7_7) vertiefte er sich wie in die Natur, so in verschollene Zeiten; indessen näherte er sich kaum Eichendorffs und vollends nicht Novalis' ekstatischer, seltsam tiefsinniger Andacht. Für den Wunder-, Märchen- und Dämonenglauben des Mittelalters eingenommen, wahrte er sich doch eine gewisse Reserve: um Engel und Teufel, Kirchhofsspuk und Grabesschauer kümmerte er sich blutwenig. Lieber nahm er zu der klassischen Mythologie seine Zuflucht. Nach dem Beispiel der deutschen Klassiker und Platens bemächtigte er sich mancher Götter- und Heldengestalten des griechisch-römischen Altertums, um mit ihnen seinen lyrischen Stil zu schmücken und zu bereichern.[1])

Kurzum: die blaue Blume konnte in seinen Kreisen nicht überwuchern; sie erblühte bei ihm nicht aus weichem, bleichem Mondenschein. Demgemäfs durfte auch seine Komposition nicht in gestaltloser Breite aufgehen. In Gedankenprägung und Form bemühte er sich um einen festen, charakteristischen Ausdruck.

Die Eigenart der Strachwitzischen schöpferischen Thätigkeit, in weiterem Umfange: seines Stils — ist freilich nicht mit einem Worte abzuthun!

7. Phantasie- und Verstandesthätigkeit.

Die mannigfachen, mehr und minder günstigen Strömungen der Kunst- und Volkspoesie trafen bei Strachwitz einen frucht-

[1]) Sichtbar bevorzugte der Dichter die Homerische Mythologie. Doch knüpfte er überhaupt — ausgenommen seine episch-lyrische Poesie — gern an die bekannten Figuren der griechischen Sage an, bisweilen, ohne besonders die betreffende Persönlichkeit namhaft zu machen. So wurde die bildliche Vorstellung S. 153 V. 14 und S. 192 V. 3 durch eine Reminiszenz an den Ariadne-Faden und das Damokles-Schwert hervorgerufen.

baren Boden: ihm eignete eine nicht gewöhnliche Phantasiebegabung. Der Dichter hat sich selbst dieser Geistesmacht gerühmt (S. 101 Str. 16). Für ihre sichere Existenz spricht auch seine Freude am Wunderbaren und Märchenhaften, an der „bunten Märchenlust" (S. 86_{16}). Er feierte die „Kaiserin der Dichter", die Romantik:

„Du zogst zuerst ins Wunderbare
Des ersten Dichters Maientraum" (S. $188_{11, 12}$).

Traum und Vision machte er mehr und mehr — höchstens von fern durch Heines „Traumbilder" (in den „Jungen Leiden", Werke I, 13 f.) angeregt — zum Gegenstande seiner Darstellung: S. 67, 140, 197, 244, 274^{2}, 306 Str. 3 f., 360, 362, 363. Ihn beschäftigte das „Fluggewimmel seiner Traumgedanken" (S. 321_{1}); das entschwindende Venedig verglich er heimwärts ziehend mit einem verwehenden Traumbilde (S. 369^{4}, vgl. 209 Str. 9 etc.). Seine „Reime aus Süden und Osten" sind vorzugsweise dem Spiel der schaffensfrohen Phantasie entsprungen.

Doch fungierte seine Phantasie nicht immer und nicht von jeher mit der gleichen Intensität. Sie hatte eine gründliche Entwicklung durchzumachen. Das zeigt sich in drei Momenten.

Einmal: Strachwitz konnte die Poesie nicht kommandieren. So waren ihm nachweisbar einzelne Balladenstoffe lange bekannt, ohne dafs er ihnen die poetische Form verlieh — verleihen konnte und mochte. Erst ein tiefgreifendes, zwingendes Erlebnis machte in ihm die tote Chronik lebendig. Fabrikmäfsige Produktion — wie es sich bei seiner Kunstauffassung von selbst versteht — war ihm fremd. Daher hat er die episch-lyrische Dichtung, in der er von allen Seiten Aufmunterung und Anerkennung erntete, wohl zeitweilig bevorzugt; aber dazwischen drängten sich fort und fort rein lyrische Ergüsse. Diese gewannen sogar schliefslich die Oberhand. Also die Richtung seiner schöpferischen Kräfte konnte er keineswegs bestimmen.

Ja, noch mehr! Zu gewissen Zeiten lag das Feld seiner Poesie vollkommen brach, wie denn überhaupt seine Produktivität

kaum ein mittleres Mafs innehielt.[1]) Liebessehnen und Liebesleid lähmte sein künstlerisches Können (S. 213[5], 220[1], 221[3]), wogegen es von der Lust beschwingt wurde (S. 144[3], 145[3], 146[1], 216[2]). Noch häufiger aber inspirierten ihn, namentlich den „erwachten" Poeten, den wahrhaft tiefe Sympathien banden, Weh und Wehmut. Bei dem jüngeren war die Kunst eben vorwiegend ein Kind der Freude: „Das Herz sei voll von Liebe, Und fröhlich sei die Kunst" (S. 70[6] V. 3, 4); ihm stieg aus der Brust „Des Gedankens freudiger Riese" (S. 58[4] V. 3, 4), und noch der reifere erklärte: „Die heitre Kunst ist keine Thränenwolke" (S. 164_4, vgl. auch 309_{10}). Doch war er bereits zu der Erkenntnis gekommen: „Die höchsten Lieder singt die Freude, Allein die tiefsten singt der Schmerz" (S. $214_{5,6}$, vgl. ferner 224[1]). Jedenfalls mufsten seine Empfindungen, wie schon mehrfach erwähnt (Abhdl. S. 11), hohe Wellen schlagen:

„Ich weifs nicht, was ich werde singen,
Wohl aber, dafs ich singen mufs" (S. $195_{3,4}$).

Doch dieses „Was" — hier zeigt sich das dritte Manko seiner Phantasiebegabung — stellte sich nicht blofs nicht ein, sondern es versagte seine Gestaltungskraft im entscheidenden Momente. Es quoll zuweilen aus dem auf- und abwogenden Helldunkel der Assoziationen, aus ihrem „tönenden Drang" (S. 117[5] V. 2) nicht die ersehnte, beruhigte und beruhigende Konzeption. Die erlösenden Worte blieben aus, so dafs er verzweifelte: „Mein Leben für ein Lied!" (S. 178 Str. 5_8). An sein hoch gestecktes Ziel vermochte er nicht heranzureichen (S. 118[1]). Wie anders, wenn ihn eine gute Stunde beglückte! Dann wallte um ihn „eine Fülle edler Gestalten" und in ihm „ein flutend Meer volltönender Gewalten"; Anschauung und Klang verdichteten sich ihm zum Liede (S. 309[1]). Besonders in seiner Frühzeit, etwa bis 1842/43, war bei ihm das Verlangen nach dichterischer Aussprache bei weitem

[1]) Strachwitz produzierte ungefähr gleichmäfsiger als Uhland und reichlicher als der ältere Chamisso. An Rückerts Fruchtbarkeit reichte er natürlich ebenso wenig heran wie sonst irgend ein deutscher Lyriker von Bedeutung. Mit Herwegh steht er in diesem Punkte so ziemlich auf derselben Stufe.

stärker ausgebildet als das Vermögen, dieses Verlangen zu befriedigen. Allerlei reiche und glänzende Bilder rangen sich in ihm empor, die des kräftigen, innigen Zusammenhanges entbehrten. Sie verdeutlichten sich ihm damals oft nur in ihren typischen Umrissen. So führte er hin und wieder nur eine Phantasmagorie mit klangvollen und grofsen Worten und kühnen und prächtigen Vorstellungen auf. Das deutsche Lied schlummert, dann wird es zur Götterflamme angefacht, es blüht und fliegt auf goldenen Sonnenwagen empor, um sich zu rühmen, von keinem Meifsel gefeilt worden zu sein (S. 317): rasch hintereinander wird es als Person, als Feuer und Blume und wieder als Person und zugleich etwa als Statue gedacht. Eine ebenso vage Gefühls- und Gedankenwelt enthüllt der Sang „Jo! ich preise dich, Evius!" S. 339. Wie sonderbar nimmt sich auch noch das erste „Abenteuer des verliebten Odysseus" S. 122 aus! Schöne Redensarten ergeben schliefslich durchaus keine klar geschauten Formen. Also Zeilen wie:

„Mit Liedern gürtet eurer Rosse Weichen,
Mit Liedern spornt sie zum entflammten Rennen,
Aus Liedern dreht des Bogens goldne Sennen,
— — — — — — — — — — — — — — — —
Mit Liedern fegt des Schlachtfelds blut'ge Tennen" — (S. 155)

bedeuten nichts mehr als eine ziemlich gedankenlose Bilderflucht. „Blitzesflammen, Wolkenschäume, Duftgestalt'ge Zauberträume", Lichter, Rosenblätter, Blütenseime habe er alle „durch die Bänder loser Reime" (S. 159 No. 3) zusammengeschlungen, mufs denn auch der „Erwachende" eingestehen. Er gab sich mehr phantastisch als eigentlich phantasievoll. Der Grundgedanke stand vor ihm nicht in klarer Gegenständlichkeit (vgl. S. 330), und selbst bei dem Reiferen entsprach das Resultat seiner Dichtung, ohne dafs er es gewahrte („Ohnmächtige Träume"), nicht immer seiner eigentlichen und ursprünglichen Absicht. In seiner Jugendperiode hatte er sehr bezeichnend die Fee Morgana, die berühmte Erbauerin von Luftschlössern, zu seiner Beschützerin auserkoren. Und damals verkündigte er: „In den Wolken ist des Sängers Weilen" (vgl. S. 325 f.). Glücklicher Weise fand er aus dem verstiegenen Idealismus, der sich aus barer Erfindung, aus Schwung und Pracht sein Haus zu errichten ge-

dachte, in die feste Wirklichkeit zurück. Aus dem sichern Gebiet des Thatsächlichen hatte er überhaupt nur einen kurzen Abstecher gemacht. Nunmehr begann bei ihm die anschauliche Phantasie ihre kombinatorische Seite zu überflügeln. Doch ist auch diese, wie das seine vorstellende und vergleichende, speziell metaphorische Denkthätigkeit und besonders die Komposition seiner Balladen lehrt, keineswegs gering zu veranschlagen. Im Gegenteil! Aber er schuf keine umfänglicheren Werke, während er ehemals doch wenigstens einen oder zwei Ansätze zu einer gröfseren Leistung aufweisen konnte. Das Erlebnis regte ihn jetzt unmittelbar zur Produktion an; es wirkte ungleich stärker als vordem selbst in seine episch-lyrische Poesie hinein. Sein Vorstellungskreis gewann nicht sonderlich an Umfang. Seine Themata kehren häufig wieder, nur geschickt variiert, durch schöne Nuancen bereichert oder auch in einer neuen Richtung ausgebaut. Oft ist freilich etwas ganz Neues entstanden. Jedenfalls sind bei einer stattlichen Reihe seiner Gedichte ihre nahen, verwandtschaftlichen Verhältnisse nicht zu verkennen. Nicht blofs zwischen den einleitenden Poemen, in denen er auf frühere oder folgende Verse anspielt, wie in dem „Prolog“ zu den „Neuen Gedichten“, wo er sogar eine Zeile aus dem Prolog zu den „Vermischten Gedichten“ citiert (S. 163_{9}), laufen verknüpfende Fäden. Der Schlufs dieser jüngeren Einleitung S. 50_{16} hat noch ein zweites, wichtigeres Echo gefunden: „Der Himmel ist blau“ S. 190, „Aurea mediocritas“ S. 74, „In das Weite“ S. 73, „Feierlicher Protest“ S. 51, „Streitlust“ S. 71, „Keine Sinekure“ S. 81; alle diese Trutzgesänge bilden Glied an Glied eine Kette. Von ihrem ersten Gliede führt namentlich der Abschlufs — wörtlicher Anklang! — zu dem 4. „Gepanzerten Sonett“ S. 321 zurück. „Ein wildes Lied“ S. 56 und der „Hymnus an den Zorn“ S. 60 münden sogar in die gleiche Pointe wie später bei grundverschiedenem Inhalt „Das Christkind in der Fremde“ S. 209 und „In K. . . . .“ S. 204. Zwei Sonette der „Reime“ hallen nacheinander von Liederritt und Liederkampf wieder: S. 154, 155. „Ein Wort für den Zweikampf“ S. 66 (Str. 2) und das dritte „Spiegelbild“ S. 130 (Str. 2) berühren sich in einem Motiv. Von dem „Gebet auf

den Wassern“ S. 238 konstatierten bereits die Tunnelianer, dafs es an den früher vorgetragenen „Meeresabend“ S. 234 „anklinge“; die Berliner Kollegen bemerkten auch, dafs der Gedanke des zweiten Stückes der „Dänischen Flotte“ S. 244 schon in dem ersten, „wenn auch in negativer Form, gegeben sei“ (S. 243). Ebenso ist die Apostrophe „An die Frauen“ S. 336 aus demselben Thon geformt wie der nachstehende „Adel der Frauen“ S. 337. Die „Erotika-Prahlerei“ S. 116 und „Ich habe nie das Knie gebogen“ S. 119, „Du gehst dahin“ S. 221 und „So mufs ich denn gehn“ S. 222, „Mein altes Rofs“ S. 225 und „Vorüber“ S. 351 treffen teilweise in Situation und Stimmung zusammen. Die Schlufsstrophe des Epilogs zu dem „Dutzend Liebeslieder“ S. 133 taucht in reizvollster Auffrischung in einem Gedichte der „Frauen“ wieder auf: „Wie gerne dir zu Füfsen“ S. 217, und „Kennt ihr mein Lieb“ S. 215 und „Du bist sehr schön“ S. 207 unterhalten in Form und Darstellung handgreifliche Beziehungen. Endlich umschlingt auch manche Balladen ein gemeinsames Band, wie von den Balladen hie und da zu den Liedern eine deutlich sichtbare Brücke hinüberleitet.

Infolge der Gewohnheit des Dichters, lange bei einem Gegenstande zu verweilen und ihn von verschiedenen Seiten zu betrachten, gewann er Zeit, seine Gestaltungskraft in immer stärkerem Grade zu entwickeln. Goethes Lehre: „Bilde, Künstler! rede nicht!“, die der Dichter der „Romanzen“ von Anfang an in sich getragen und bewahrheitet hatte, erhellte auch dem Lyriker. Mehr und mehr verzichtete er auf jene ziemlich wahllose Häufung pomphafter Farben und Klänge und jene nahezu oder ganz tautologische Bilderfülle, die er nach dem Vorbilde Rückerts und Platens einerseits und Grüns und Herweghs anderseits in Ghaselen und Liedern ehedem gepflegt hatte. Über das „Frühlingslied“ und „Wer wagt es?“ und dergleichen kam er weit hinaus.[1]) Eine Katachrese des Reiferen: sein Herz segelt gen Süden, um nordenwärts zurückzufliegen (S. 262[2]) — wird kaum als störend empfunden. Auf die hohe Stufe plastischer Darstellung, welche „Venedig“

[1]) Auf die Entwicklung seines lyrischen Stils wird später ausführlicher zurückzukommen sein.

repräsentiert, gelangte er jedoch nicht bloſs durch seine wachsende Beobachtungsgabe und sein „aufserordentliches Gedächtnis“,[1]) sondern auch durch seinen feinen Geschmack und seinen kritisierenden Verstand.

Wohl ist Strachwitz der dumpfen und nüchternen Enge des Philisterhauses auf Flügeln des Gesanges so oft wie möglich entschlüpft (vgl. S. 73, 101 Str. 16 f.); mit mathematischer Gründlichkeit und logischer Schärfe hatte er bekanntlich nicht viel zu schaffen. Aber selbst, wo sich seine Begeisterung zu kühnem Fluge erhob, durfte hie und da — ungefähr wie bei Heine, aber weit weniger als etwa bei Herwegh — seine Verstandesthätigkeit ein Wort mitsprechen. Sie hatte wohl bei seiner ersten Produktion mancherlei Lücken, Unklarheiten, Schatten auszufüllen und zu beseitigen. Mindestens dichtete er in seiner Frühzeit nicht wie einer, der gespannt aufhorcht und zuschaut, um dann im Zustande halber Bewuſstlosigkeit das Erhorchte und Erschaute zu Papier zu bringen.[2]) Sicherlich ist seine episch-lyrische Dichtung nicht aus losen Träumen hervorgegangen. Der Verstand leitete ihn bei der Stoffwahl seiner „Romanzen“, wie er ihn auch frühzeitig die Grenzen seines Talentes erkennen und beachten lehrte. Im einzelnen kann es auffallen, daſs er sich bisweilen in einem Liede die Bedeutung eben dieses Liedes vorhielt (S. 75[3], 144[1], 238[4]), vollends in seinen Balladen. Wie treffend kritisierte er mit ein paar Strichen seine Jugend-Lyrik (S. 163[1]), und wie häufig suchte er seine Dichtung überhaupt in einem Motto, Prolog oder Epilog zu charakterisieren: „So ist mein Lied . . .“ (S. 163 Str. 6_1; ferner besonders: S. 318; 50; 86; 115; 133). Er verteidigte seinen Heldensang gegen die Angriffe impotenter, süfslicher Versedrechsler (S. 172 f.), und er reflektierte, wie gezeigt, über die Zwecke und Aufgaben der Kunst. In die gleiche Richtung fallen auch sein Sonett über das Sonett und sein Ghasel auf das Ghasel (S. 156, vgl. auch 137[2] V. 3; 157);

[1]) „Biographisches Denkmal.“

[2]) Wie z. B. Goethe und Hebbel: „Joh. Peter Eckermanns Gespräche mit Goethe“, 3 Bde., Leipzig (Reclam), III, 214 (14. März 1830); „Friedr. Hebbels Tagebücher“, 2 Bde., Berlin 1885 1887, herausgegeben von Felix Bamberg. II, 304 (22. August 1848).

in Ottaven und Terzinen äufserte er sich über eben dieselben Strophen (S. 137[1] V. 4; 139_4, vgl. auch 137[2] V. 2). Eine Reihe von Poemen dieser Art, insbesondere die poetischen Einleitungen, faſste er im Hinblick auf das Publikum ab; da waltete in ihm keineswegs die unmittelbare Inspiration. Doch wurde er zu jenen Konfessionen und Glossen bemerkenswerter Weise durch litterarische Einflüsse, nicht am wenigsten durch Platens Vorbild, hingetrieben.[1]) Von vornherein stand die Betrachtung zeitgenössischer Dichtung und Dichter auf der groſsen Heerstraſse, und ebenso natürlich klingt es, wenn Strachwitz das Nibelungenlied preist und bestrebt ist, die französische Muse zu verspotten (S. 322, 56[1], 108, 181, 317, Anhang der Abhdl.). Im allgemeinen war jedenfalls bei ihm das begriffliche Denken in dem Akte schöpferischer Thätigkeit dem gegenständlichen Denken untergeordnet. Seine Verstandesthätigkeit setzte entscheidend erst bei der definitiven Redaktion seiner Gedichte ein.

8. Kritik und Korrektur.

Macht Strachwitz' Poesie auch meistens den Eindruck des freien, frischen Wurfes, als wäre sie, wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus, fix und fertig den Händen ihres Schöpfers entsprungen, so hat sie doch in zahlreichen Fällen

[1]) Über Strachwitz' Motto später. — Prologe und Epiloge hatten fast alle jene deutschen Lyriker, die Strachwitz eingehender Beachtung würdigte, ausgenommen Chamisso und Freiligrath, ihren Gedicht-Sammlungen beigegeben; Platen z. B.: Werke I, 64, 425, 426, 428, 429, 430 etc. Dieses Poeten ebenso verständliches wie verstandesmäſsiges Selbstlob eigener Verse und dergl. ist bekannt. — Aufserdem waren seit Schiller die poetischen Reflexionen über gewisse Vers- und Strophenformen im Schwange: „Der epische Hexameter", „Das Distichon", „Die achtzeilige Stanze" („Kleinigkeiten" in Schillers Gedichten). Besonders gern ergingen sich die Poeten in einem Sonett über das Sonett; Goethe: „Das Sonett" („Epigrammatisch"); Joh. Heinr. Voſs: „An Goethe" („Lyrische Gedichte", Königsberg, in 1 Bde., S. 278); A. W. Schlegel: „Das Sonett" („Sämtliche Werke", herausgegeben von E. Böcking, Leipzig 1846, I, 304); Tieck: „Die Kunst der Sonette" („Gedichte", 3 Bde., Dresden 1821—23, II, 260 f.); Rückert: „Abschied des Sonetts" („Gesammelte Gedichte" II, 198 No. 95); G. Pfizer: „Die Schwierigkeit des Sonetts" („Gedichte. Neue Sammlung", Stuttgart 1835, S. 331; hier auch „Das Ghasel" S. 356).

ihren Glanz und ihre Glätte nicht mit einem Schlage gewonnen. Der Autor verfuhr bei der endgültigen Abfassung mit strenger Selbstkritik. Er besserte vor dem Druck eines einzelnen Stückes wie der ganzen Sammlung. Oft lagen Monate und selbst Jahre zwischen dem ersten Entwurfe und der letzten Handanlegung. Infolge dieses grofsen zeitlichen Zwischenraumes waren ihm seine Produkte „nahezu fremd“ [1]) geworden, und keine vorurteilsvolle Selbstliebe und engherzige Besitzerfreude trübte den forschenden Blick. Er konnte umsichtig und unnachsichtig förmlich über sich zu Gericht sitzen.

Zu dieser Strenge wurde er von dem „Tunnel“, der die Dichtungen seiner Mitglieder häufig mit schonungsloser Schärfe unter die Lupe nahm, vorzüglich angehalten. Oft äufserte sich der Verein taktvoll und objektiv anerkennend oder absprechend, meist anerkennend; bisweilen gefiel er sich auch in kleinlichem Nörgeln und aberweisem Besserwissen. Im ganzen aber übte er auf den Dichter einen heilsamen, erzieherischen Einfluſs aus.[2]) Und die Kollegen lobten und tadelten nicht bloſs, sondern sie schlugen auch weitreichende Neuerungen vor. Von solchen Vorschlägen wurde Strachwitz vielfach dirigiert. Gedichte, die der „Tunnel“ verwarf oder mit minderwertigen Noten censierte, schloſs er von der Veröffentlichung grundsätzlich aus.[3]) Zu beachten aber ist, daſs er sich der Kritik des „Tunnels“ gegenüber wiederum kritisch zu verhalten hatte. Die Censuren des Vereins repräsentieren nur ein Durchschnittsurteil: dieses summierte sich, wo Strachwitz nicht allgemein begeisterte Anerkennung fand, nicht selten aus dem Pro und Contra total einander widersprechender Stimmen.[4]) Da war der Dichter zu guterletzt auf sein eigenes Kunstverständnis angewiesen.

---

[1]) „Ein halbes Jahrhundert. Erinnerungen und Aufzeichnungen“ von Adolf Fr. von Schack. 3 Bde., Stuttgart und Leipzig 1888, II, 96.

[2]) So bemerkt u. a. Heinrich Seidel („Frauenlob“): „Ich kann wohl sagen, daſs ich in formeller Hinsicht sehr viel im Tunnel gelernt habe: „Von Perlin nach Berlin“, Leipzig 1894, S. 270.

[3]) Diese stehen im Anhang der Abhandlung.

[4]) Auf die Kämpfe um die Schönheiten und Mängel der Strachwitzischen Gedichte machen die „Tunnel“-Protokolle wiederholt aufmerksam. Über die „Sehnsucht nach Milde“ „erhob sich eine so unerhört mörderische

In den letzten Revisionen seiner Dichtungen bewahrheitet Strachwitz den Satz, „dafs es für den wahren Künstler keine Kleinigkeiten giebt"; „jegliche Silbe" soll den Poeten verraten.[1]) So liefs er selbst die Präpositionen Revue passieren, um sie einer neuen, förderlicheren Ordnung zu unterwerfen. Er führte reichlicher das eindringliche „in" ein und drängte das unbestimmte „von" nach Kräften in den Hintergrund:

S. 180_3; 181^7 V. 2; 250_3; 250^4 V. 3; 296^4 V. 2.

S. 247_3; 253_5; 261_3; 275_8.

Er vertauschte letzteres gegen ersteres: S. 197^3 V. 5; 209^5 V. 3.

Andere präpositionale Vertauschungen: S. 178^2 V. 5; 198^3 V. 6; 210_3; 261^{10} V. 1; 272_1; 272^4 V. 3; 280 V. 80; 293^4 V. 1.

Und welche günstigen Verstärkungen erzielte er mitunter durch solche kleinen Eingriffe wie beispielsweise S. 180_3 und 210_3!

Wohl unterlagen der Feile hauptsächlich einzelne Wörter und Wendungen; aber es wurden auch ganze Verse und selbst Strophen nicht unerheblich umgemodelt. Eine tiefgreifende Umarbeitung erfuhr allein — ein gutes Zeichen für seiner Phantasievorstellungen Gewalt — „Das Geisterschiff"; „Helges Treue" bedurfte zu ihrer Vollendung nur ein paar geringfügige Abänderungen. — Der Dichter baute das äufsere Strophengebäude um (S. 185 f. und 239 f.), wodurch er äufserlich vielleicht einen feurigen oder markigen Vortrag anempfehlen wollte, und bemühte sich, durch den Austausch aufeinander

Debatte, dafs die Helden der in demselben [Gedicht] erwähnten „hochroten Stahlschlacht" kaum wilder erglüht sein könnten als einige unserer sonst friedliebendsten Mitglieder — natürlich genug, denn einige fanden das Gedicht durchweg wunderschön, andere alles daran falsch und gemacht". Das Referat über den „Wasserfall" läfst verlauten: „Wie die meisten Gedichte des Verfassers, welche im Verein nicht allgemein gefallen, gab auch dieses Veranlassung zu einem heftigen Debattensturm." Bei dem 3. Stück der „Dänischen Flotte" („Tordenskiold") „erreichte die Meinungsverschiedenheit ihren Gipfel: einige fanden in diesen Versen gar nichts Besonderes, andere nicht blofs die Spitze und Summe dieses ganzen Cyklus, so dafs es ihnen die beiden ersten Gedichte zu resumieren schien, sondern überhaupt so ziemlich alle erdenklichen Schönheiten. Das Gesamturteil gut bestand folglich aus sehr verschiedenen Ingredienzien".

[1]) Platens Werke III, 249 („Licenzen"); I, 277 („Halbdichter" V. 3).

folgender Strophen reiner den Zusammenhang eines Ganzen zu vermitteln (S. 211, 291), wie er die Verse innerhalb einer Strophe (S. 288[4] u. s. w.) und selbst die Worte des einzelnen Verses gegeneinander auswechselte (S. 289[4] V. 2 etc.). Anderseits erneuerte er den Inhalt mancher Strophen, oder er liefs hie und da eine mifsliebige fort. Blaustriche, welche seine Kollegen vornahmen, schlug er sich in der Regel wieder aus dem Sinn (S. 178 Str. 5). Wo das gesamte Poem seinen Anforderungen letzten Endes nicht entsprach, da hielt er es, wie angedeutet, lieber von der Veröffentlichung zurück; schon die Zahl der nachgelassenen „Jugenddichtungen" ist nicht unbedeutend. Dagegen hat er „Die Rose im Meer" aus reiferer Zeit wahrscheinlich nur aus Versehen oder wegen äufserer Hinderungsumstände den „Neuen Gedichten" vorenthalten. Im übrigen ging er eben im Einklang mit seiner gesamten Lebensrichtung, die keine feige Halbheit dulden mochte, radikal vor.

In dieser kritisierenden und korrigierenden Thätigkeit wurde Strachwitz von allgemeinen Prinzipien geleitet. Es kam ihm weniger darauf an, die äufsere als vielmehr die innere Form zu berichtigen, zu verfeinern und zu ergänzen. Doch hat er sich auch um jene eifrig bemüht: er suchte die Euphonie einzelner Wörter und ganzer Verse zu heben. Deshalb vermied er gelegentlich die Konsonantenhäufung, welche durch die i-Synkope hervorgerufen wird: S. 280_3 — ein klangvolleres Adjektivum taucht auf —, 182[6] V. 1 sogar zum Nachteil des Rhythmus (vgl. dagegen 280 V. 50); der Dichter schwankte 275[3] V. 4, um sich schliefslich dem „einz'gen" zuzuwenden, und 195 Str. 7_1 liefs er der Umgehung eben dieser Synkope schon im nächsten Verse eben dieselbe folgen. Blofs ausnahmsweise ist er der e-Synkope aus dem Wege gegangen: 260[5] V. 3; dasselbe gilt von der Vokalhäufung, die durch den Hiatus entsteht: 182 Str. 12_4. Letztere durfte selbst da aufkommen, wo sie leicht hätte verhütet werden können. Höheren Wert legte Strachwitz darauf, besonders wegen eines nachstehenden oder vorangehenden sch im Wortanfang oder Wortinnern ein konsonantisch einfacher anlautendes Wort einzusetzen: 210_4; 280 V. 51, 73. Das nachdrücklichere gedehnte i zog er dem dumpfen Vokal vor: 200_2 (zugleich, um nicht die Wirkung

des Reimpaares blitzt: sitzt zu beeinträchtigen); 243_8; 290_1. Er verstärkte die Klangfarbe der Strophe: 240 Str. 19_2 (u), und er strebte auf der andern Seite einen reicheren Vokalwechsel an: 238_6; 250^4 V. 3; 256_3. Dann führte er auch die Allitteration ein: 246^3 V. 2; 247_1; 294_9, oder mit ihr zugleich den Mittelreim: 244^6 V. 1. Zu einer Änderung konnte ihn auch die Betonung veranlassen: 180^4 V. 3. Besonderes Gewicht legte er auf die angemessene Gestaltung des Rhythmus. Darum beseitigte er die rhythmische Einförmigkeit: er schied die Diärese aus — 247_6 —, namentlich tauschte er einsilbige Wörter gegen mehrsilbige ein, oder er liefs die ersteren in mehrsilbiger Flexion auftreten:

a. (Substantiva) S. 195 Str. 9_1; 299_2.
b. (Verba) 182 Str. 8_2; 186_3; 293^4 V. 2.
c. (Adjektiva) 198^3 V. 2; 239 Str. 11_4; 254^5 V. 1; 257^3 V. 6; 280 V. 2, 26.
d. (Präpositionen etc.) 236 Str. 12_3; 280 V. 54, 80; 198^2 V. 1; 280 V. 33. Vgl. besonders S. 280 V. 67, 68.

Endlich regelte er den Rhythmus; bisweilen beschleunigte, noch lieber jedoch verlangsamte er die rhythmische Bewegung: es war ihm schliefslich weniger um die Glut als um die Wucht des formalen Ausdrucks zu thun: S. 179^2 V. 4 (dagegen 241^5 V. 1). — 272^3 V. 2, 4, Str. 5_2; 275^2 V. 3. — (Vershalbierung) 169^2 V. 1; 237^2 V. 1; 239^6 V. 1; 251 Str. 7_3; 275^3 V. 2, Str. 5_6.

Viel klarer als die Form spiegelte der Inhalt der ersten Fassung seiner Gedichte seinen unklaren Sturm und Drang wieder. Da liefen ihm selbst grammatische Fehler unter, sprachliche Dunkelheiten, die zu Mifsverständnissen verleiten konnten. Demgemäfs hatte er bei einzelnen Substantiven das Genus, beziehungsweise den Artikel richtig zu stellen: 257^2 V. 4; 272^5 V. 1 (vgl. auch 185^3 V. 4: hier wäre eigentlich der Plural erforderlich gewesen; statt dessen hat sich der Dichter die wirksamere Ellipse dienstbar gemacht). Bei einzelnen Verben brachte er Konstruktion, Modus oder Präteritum in die rechte Ordnung: 184_8 — 235^2 V. 6; — 239^4 V. 3; $256_{8,9}$.

In dem ersten Entwurf suchte Strachwitz seinen Zweck mit den nächsten Mitteln zu erreichen; seinem Ausdruck

mangelte häufig der Reiz der Nuancen und die bestimmte, maſsvolle, rein poetische Prägung. Manches war zu dickflüssig aufgequollen und zu üppig emporgeschossen (z. B. S. 280 f.); es muſsten die blühenden Ranken beschnitten werden. Der leitende Faden der Darstellung bedurfte einer röteren Färbung. Der Dichter strebte darnach, das sinnliche Feuer intensiver mit sinnvoller Helle zu vereinigen. Daher bemühte er sich vor allem um Nachdrücklichkeit, Genauigkeit, Mannigfaltigkeit, Konzentration und Prägnanz. Bei dieser feineren Art von Korrekturen fällt es auf, wie er zuweilen mit einer Änderung zugleich ganz aufserordentlich die Umgebung der gebesserten Stelle zu heben wuſste. Besondere Aufmerksamkeit wandte er mit richtigem Verständnis den Schluſszeilen der Gedichte zu.[1])

In dem Bemühen um Nachdrücklichkeit verwarf er einmal selbstverständliche oder naheliegende Bestimmungen, die als ein minderwertiges Füllsel angesehen werden können; das andere Mal arbeitete er mit gründlicheren, entschiedeneren Ausdrücken:

S. 178_1 (er wählte das kleinere Übel: einen Hiatus); 178^2 V. 3; 179_2; 197^2 V. 3; 250^3 V. 4; 251^4 V. 5 (vgl. vorher V. 4); 298^6 V. 1; 308_6. —

S. 178_9; 179_7; 180^5 V. 2; 185^3 V. 1; 196_3; 198^2 V. 1; 246_8; 251^2 V. 5; 260 Str. 7_4, 12_3; 275_{10}, Str. $2_{2,4}$, 7_8; 289^7 V. 3; 293^5 V. 3; 306_{12}; 307^2 V. 7; 308_8.

a. In dem Streben nach Genauigkeit entfernte er triviale, abgebrauchte und allgemeine Wendungen, um dafür ideale, frische und individuelle einzusetzen; solche, welche sich der Situation inniger anpassen und sie deutlicher ausmalen. Zu ihrem Vorteil gab er selbst rhythmisch sehr dankenswerte Komposita preis: S. 247_5; 260 Str. 8_4; 297_6; 299_8. Beispielsweise verabschiedete er das Verb tanzen: 275_6; 280_{17}; 284 Str. 5_4. Vgl. ferner: $181_{4;9}$; 182 Str. 11_2 (Rückwirkung von seiten der Str. 7_3 der ursprünglichen Redaktion); 195 Str. 8_2;

[1]) Das letzte Stück einer Dichtung haftet am lebhaftesten in dem Gedächtnis des Lesers und wirft einen verklärenden Glanz oder verdunkelnden Schatten auf die vorangehenden Partien zurück: es vermag also den Effekt des Ganzen erheblich zu erhöhen und herabzusetzen.

197_4; $_9$; 198^3 V. 4; 209^6 V. 2 (ein Schlagreim fällt fort); 210_5; 246 Str. 11_2; 247 Str. 9_3; $_4$, Str. 10; 248_2; 249_3; 251 Str. 8_3; Str. 10_2; 254^5 V. 3; 255_2; 255^3 V. 2; 256^2 V. 8, Str. 3_5; $_8$; 257_5 $_8$; 257^2 V. 7; 257^4 V. 1—4; 259_5; 272_4; 275 Str. 4_1 (auch mit Beziehung auf Str. 2_9); 280 V. 9, 10, 35, 39, 45, 49, 70, 88, 89, 93; 286_5; 287_8; 287^4 V. 1; 292_{11}; 293^5 V. 2; 294_{11}; 296_{10}; 298_1; 307^3 V. 1. Ein Bild wurde berichtigt: S. 195^4 V. 2; 257_9; $_{10}$. Die Überschriften der Gedichte wurden erneuert oder durch einen erläuternden Zusatz bereichert, die Schlufsstrophen gefeilt: S. 180; 195; 234; 246; 250; 251; 254; 260; 275; 287; 295; 306—181^7 V. 3 (Rückwirkung von Str. 7_1 und 6_2); 195 Str. 9 (wegen des Präteritums Str. 9_2 und um das „Bahrtuch" zu erlangen); 297_{10} (Rückwirkung auf V. 8).

b. In zweiter Linie tauschte der Dichter den vorangehenden speziellen, tiefgreifenden, ausdeutenden Ausdruck gegen den nachfolgenden allgemeinen, oberflächlichen, andeutenden Ausdruck ein. Oder es fand wenigstens die entsprechende Wechselwirkung statt. Durch diese ordnende Umkehrung erzielte Strachwitz eine einfache Steigerung der sinnlichen Erregung:

S. 169^3 V. 6—170_2: diese Neuerung steht in Zusammenhang mit der zweiten Neuerung 170_3: die Schlufsstrophe durfte sich ganz und garnicht mit unbestimmten Redensarten begnügen; 169^3 V. 7—170 (die deklamatorische Interjektion „O" weicht gleichzeitig dem innigeren Pronomen „Mein"); 184_5 (die sch-Allitteration wird zu Gunsten der r-Allitteration der Schlufsstrophe aufgegeben); 185_7 etwa wegen Str. 7; 195^3 V. 3 (Flagge) — Str. 8_2; 197^2 V. 5; 215_{11} — Str. 2_{11}; 216_6 — 216_8; 241_4 — 242_2; 250_1 — Str. 3_2; 250^3 V. 1 — Str. 4^1 (Anrede); 251 Str. 7^2 — Str. $7_{3,5}$; $256_{5,8}$ — Str. $2_{3,7}$: Rückwirkung auf Str. 1_6; 272^4 V. 4 — Str. 5_4; 275 Str. 4_4 — Str. 5_3; 280 V. 55—56, V. 69—71 (die allitterierende Formel fällt fort); 288^4 V. 1 — Str. 8_2; 292^3 V. 4 — Str. 4_1; 293^3 V. 4 — Str. 4_4; 295^6 V. 2 — 297^4; 306^2 V. 4 — 308_8.

Mit der Sorge für den präzisen Ausdruck ging des Dichters Bemühung um Mannigfaltigkeit Hand in Hand. Mittels ihrer Pflege suchte er manieriertem Wesen vorzubeugen.

a. Er ging in den einzelnen Gedichten der Wiederholung eines Wortes mit Rücksicht auf ein vorangehendes, wichtiges Wort aus dem Wege:

S. 185^{2} V. 5 — Str. 1_{2}; 195 Str. 4_{2} — Str. 2_{7}; 197^{2} V. 6 — Str. 1_{6}; 198_{2} — 197^{7} V. 7; 200^{5} V. 1 — 201_{7}; 215^{2} V. 9 — Str. 2_{8} (dagegen: Str. 3_{9}); 234_{8} — V. 4; 247 Str. 9_{1} — Str. 8_{3}; 248_{1} — $247_{3;4}$; 248_{2} — 246^{3} V. 2; 250^{4} V. 4 — Str. 1_{1}; 251 Str. 6_{3}; 257_{3} V. 7 — Str. 2_{7}; 275_{6} Str. 5_{1}, 6_{1}; 280 V. 18 — 12, 85 — 72; 289_{6} V. 2; 296_{8} — V. 7; 298 Str. 12_{4} — 12_{3}.

Ein anderer Fall liegt vor, wenn er es auf kräftige Betonung und rhetorische Repetition abgesehen hat:

256^{3} V. 7; 281_{3}; — 215_{7} (vgl. V. 4); 240 Str. 18_{3} — Str. 13_{4} (Gunnars Harfenschlag darf nicht von dem Zischen des Schlangenwustes übertönt werden: „erklang" bedeutet eine Abschwächung gegen „erscholl"); 246_{8}; besonderer Fall: 247_{7} (durch die Neuerung wird das Wortspiel der folgenden Zeile kräftig hervorgehoben).

b. Gewisse Wörter, (wild, kühn, stolz, grimm) legte dem Dichter sein Temperament nahe, und diesen gewohnten, vielbefahrenen Geleisen mühte er sich nach Kräften zu entkommen: S. 185_{8}; 280 V. 78; 251_{5}; 292_{3}; 255_{2}; 281_{5}; 256^{3} V. 3; 258_{1}.

Dennoch hat er sich von seinen Lieblings-Attributen bei der Neubildung mancher Stellen beeinflussen lassen: 298_{10}; 197_{6}; 181^{7} V. 4; 234_{2}. Endlich zog er später das Substantiv Streit dem synonymen Kampf vor, raschen Ritt bezeichnete er gern durch das Verbum sprengen und die heftigsten Zornes-wallungen zeigte er mit Vorliebe durch das in übertragener Bedeutung gebrauchte Verbum kochen an: 197^{2} V. 8; 259_{2}; 198_{8}; 272^{4} V. 2; 197^{2} V. 7; 275 Str. 7_{1}; 280 V. 67 (vgl. „Die neue französische Muse" Str. 2_{4}).

c. Ferner legte er der volkstümlichen und archaistischen Redeweise Zügel an. Ursprünglich hatte er den Text gefafst: S. 178^{2} V. 6 verluppt; 216_{6} all unterm Pfad, 260^{6} V. 2 all sein Bein (vgl. dagegen die gedruckte Redaktion 293^{5} V. 3); 257^{2} V. 5 ein' Fischerdirn'; 272^{4} V. 5 wohl; 275 Str. 5_{2} Getüm[1]);

[1]) Getüm bildet den Gegensatz zu Ungetüm — für sich nicht bezeugt: Moriz Heynes „Deutsches Wörterbuch", 3 Bde., Leipzig 1889—95. III, 1137. Vgl. dagegen Platens Werke II, 293_{18}.

280 V. 52 Buhle; 284 Str. 5_6 thäten, 293^5 V. 4 der Teufel; 295^4 V. 1 Österland (mhd. osterlant); 306_1 S'sind.

Wie „all" verwendete er hingegen ein gewöhnliches Verb in heutzutage ungewöhnlicher Bedeutung: S. 247 Str. 9_2 „bestreiten" für „bezwingen" wie noch in seinem letzten Gedichte: 371^5 V. 1.[1])

d. Schliefslich gestaltete er die Satzverknüpfung wechselvoller. Der bequemen Konjunktion „und" gab er möglichst den Laufpafs: S. 182 Str. 8_1; 240 Str. 17_2; 246_{12}; 251 Str. 6_4, 8_2; 275 Str. 3_5, 5_7, 6_2, 7_5; 280 V. 6, V. 43; 289^8 V. 1; 296_3; vgl. auch 288^4.

Gegeneinander wufste Strachwitz Konzentration und Prägnanz, jede ihrem Orte angemessen, ins Werk zu setzen. Jene hatte die Sinnlichkeit in ihrem Überreichtum zu beschränken, diese die Lebensfülle in ihrem alten Rahmen zu steigern.

a. Er vereinfachte und fafste zusammen und zwar zunächst den Wortlaut: S. 181^6 V. 3; 280 V. 40; 291_1; 296^{13} V. 2; 298^5 V. 1. Dann rückte er für Verba, welche vorwiegend heftigen Wogenschall ausdrücken — besonders: rauschen und brausen — solche ein, die in erster Linie eine Bewegung allein bezeichnen: 179_4 (des neu eingeführten Verbs Vokal bewirkt in diesem Verse in Zusammenhang mit den vorangehenden Versen einen volleren Ton); 181_4; 185^3 V. 2 (das Verbum zischen wird zurückgedrängt: vgl. 198^2 V. 8); 197^2 V. 7; 211^3 V. 3; 280_{37}; 293_3; 296^5 V. 3. Ferner schwächte er Personifikation und Metapher, oder er rangierte diese oder jene aus: 195_9; 211_{5-8}; 216_{1-4} (Schlufsstrophe); 244^6 V. 2; $250_{2\,4}$ („Windstille")[2]); 256_6; 280 V. 21, 22, 40; 284 Str. 5_8. Er elidierte eine oder mehrere Verse oder Strophen: die 6.

---

[1]) Wie mhd. bestriten; so auch von Schiller und Platen gebraucht: „Deutsche Treue" von Schiller V. 14; Platens Werke I, 175, No. 48 V. 5.

[2]) Diese Ausscheidung erfolgte auf Anregung des Tunnels, dem „die Fregatt' — im Feuchten — auf dem Wasser" nicht behagen wollte. Insbesondere „ein hingegossen Weib" repräsentiere „ein butterweiches, dabei etwas abgestandenes Bild", welches der Dichter in dem „Gefangenen Seehelden" „ebenso schön motiviert habe, als es hier ungehörig erscheine" (vgl. 307^3 V. 1, 2).

bez. 4. Strophe S. 195, 212; vgl. 182 (Str. 7 der neuen Fassung ist aus 2 Strophen der alten hervorgegangen); 280; 262. Endlich kürzte er die Überschriften seiner Gedichte: S. 185, 272, 280, 284, 291.

b. Im zweiten Falle potenzierte er Abstrakta und Konkreta, oder er bemächtigte sich des Konkreten, wo früher ein abstrakter Ausdruck stand:

S. 185^{3} V. 1; 295_{3}. — S. 197^{2} V. 7, Str. 3_{4}; 209 Str. 10_{2}; 250^{3} V. 3 (Rückwirkung auf Str. 3_{1}); 261_{3}; 272^{4} V. 4; 275 Str. 4_{5}. — S. 280 V. 64 (Unbegrenztes wird gegen Begrenztes ausgewechselt), V. 86; 282_{2}; 289^{8} V. 2; 295_{7}; $296_{6;7}$; S. 195 Str. 6_{2}; 256_{2}; 272^{3} V. 2; 280_{31}. Er färbte seinen Stil persönlicher; er führte sogar Personifikation und Metapher ein, beziehungsweise: er verstärkte oder gestaltete die letztere eigentümlicher: S. 181_{2}; 181^{4} V. 4; 210_{3}; 244^{3} V. 3; 261_{5}; 296^{4} V. 1; S. 244^{4} V. 1; 258_{3}; 287^{6} V. 1; 288_{9}; 288^{7} V. 1; 299_{4}.

In Anbetracht seines ästhetischen Feingefühls wird es nicht wunder nehmen, dafs er auf belanglose oder zweifelhafte Korrekturen verhältnismäfsig selten geraten ist: S. 169_{9} eherne — stählerne); 182^{5} V. 2 (jetzt der eigentlichen Bedeutung nach präziser — der bildlichen Vorstellung wird nicht gedient); 185 Str. 5_{2}; 195_{2}; 211_{9}. — S. 215^{2} V. 4 (früher viel kerniger in der Form der Andeutung; nun tritt obendrein ein ungewöhnliches Adverb auf); 239, Überschrift und Str. 8^{3} (um der Mannigfaltigkeit willen hätte der Dichter nicht beliebig zu einem griechischen und deutschen Namen greifen sollen: dadurch beeinträchtigt er das nordische Kolorit); 243^{3} V. 3, 4 (die Brandung, aber nicht ein Hauch schnaubt! Der Reim des 3. Verses und der Sinn des folgenden haben freilich gewonnen). Zu mifsbilligen ist auch die Ausstofsung der ursprünglichen 4. Strophe S. 298, und ebenso sehr kann die letzte Redaktion des „Geisterschiffes“ Bedenken erregen.

Die Betrachtung von Strachwitz' kritisierender und korrigierender Thätigkeit wie schon vorher von seiner Phantasie- und Verstandesbegabung hat bereits mannigfache Einblicke in den Stil des Dichters gewährt.

9. Stil.

Der Stil der Strachwitzischen Dichtung — poetischer, sprachlicher, formaler Stil — gehört im wesentlichen der idealistischen Kunst an; er steht dem Schillerschen und Platenschen näher als dem Uhlandischen und Heineschen. Nur in der episch-lyrischen Gattung neigt er entschieden der individualisierenden Darstellung zu: ihm gilt eben nicht wie einem Chamisso „das Reich der Dichtung" im strengen Sinne als „das Reich der Wahrheit".[1]) Daher sucht er auch hier nicht etwa naturalistisch die Wirklichkeit abzuschreiben („Abtönung"; vgl. oben S. 12). Unverkennbar bricht jedoch auf dieser Seite etwas von dem naiven Volkston hervor. In der Einfachheit langt er niemals, wie bei ihm kaum jemals die „beleidigte Würde des Inhaltes" zu denken giebt, bei einem „ins Platte fallenden Ausdruck"[2]) an. Nur ausnahmsweise entschlüpfen ihm unbeholfene, ganze oder halbe Prosaismen: „Wir lieben nicht so", „Der Stern gewes'ner Ehre" (S. 244_{11}; 163 Str. 4_8). Dagegen sind Wendungen wie „Es ist aus, es ist weg" (S. 226^3 V. 6; 267 Str. 9_2; 271^6 V. 2; 251_2) wohlberechtigt und wohlberechnet dem Volksmund entnommen: sie springen nicht aus dem obwaltenden Zusammenhang. Pleonastische Rede und Form in kleinerem und gröfserem Umfange brachte, wie erwähnt, nur der „Erwachende" hervor. Da wollte er „hell im lichten . . . Glanze blitzen" (318_{14}); er bildete den Vers: „Frei brüllt das Tier sein Zornesheulen grimmig" (323_9), er kannte „zorniges Ergrimmen", „süfse, bittere, flüssig laue" Thränen, „tiefen, schweren, herben" Schmerz (60_8; 55^3 V. 1, 2; 132_3; später noch: vgl. 177^2 V. 5).[3]) Doch hat dieser schwerfällige Bombast beinahe einzig in seine eigentliche Lyrik

[1]) „Nachhall" in Chamissos „Gedichten", 11. Auflage. Leipzig 1850 [c] S. 569, vorletzter Vers. — Wie Goethe („Zueignung" Str. 12_8) empfängt Strachwitz „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit".

[2]) Schillers Rezension von Bürgers Gedichten.

[3]) Teilweise wurde hier Strachwitz auch durch litterarische Vorbilder gelenkt. So besitzt das Mittelhochdeutsche den zornigen Grimm („Wolfram von Eschenbach", 2. Ausgabe von Karl Lachmann, Berlin 1854, S. 67_3: „mit grimme zornecliche"); Uhlands „Gedichte" S. 357_7: „grimmer Zorn"; Schillers „Gang nach dem Eisenhammer" Str. 11_1: „seines Zornes Wut".

Eingang gefunden (vgl. „Der König immer der erste“ Str. 4_4). In seiner episch-lyrischen Dichtung ergeht er sich nach dem Muster des englisch-schottischen Volksliedes vorzugsweise in kompakten und kernigen Ausdrücken, überflüssigem, blendendem Schmuck beinahe völlig abhold. — Neben dem Hang zur Überfülle deckt Strachwitz' lyrischer Jugendstil seinen Drang auf, sich schwungvoll und klanggewaltig auszusprechen (S. 318_2; 60_6; $80_{5\ 8}$; 117^3 V. 2; 144_{11}; 154_4). Wie der Sänger der „Geharnischten Sonette“ sich hören lassen wollte „mit einer Stimme, Donnern zu vergleichen“,[1]) so will der Sänger der „Gepanzerten Sonette“ „mit zorn'gem Donner weit die Lüfte füllen“ (318_{13}). Strachwitz' Trieb zu sinnlicher Pracht, zu malerischem und musikalischem Reichtum tritt immer glänzender und edler hervor. Nicht ganz in dem gleichen Mafse schreiten seine Klarheit und Verinnerlichung fort. Dieser Ungleichheit war er sich, wie eine stattliche Reihe von Korrekturen bewies, auch voll bewufst. Vom „Tunnel“ wurde er dazu genötigt, nach durchsichtiger und knapper, energisch steigernder Aussprache und strenger Durchführung des Grundmotivs zu ringen und statt eines eiteln poetischen Prunkes das treffende Mafs zu beobachten. Es trat denn auch nur noch selten jener schlimme Widerspruch zwischen dem äufseren Kraftaufwand an Bildern und Klängen und der Nichtigkeit der inneren Idee zu Tage, der manchmal die Poesie des „Erwachenden“ hart in Frage stellte. Die bittere Anspielung „Parturiunt montes . . .“, mit welcher der Berliner Sonntagsverein des Dichters „neue französische Muse“ unverrichteter Sache abziehen liefs, mufste allmählich in Vergessenheit geraten.

Der Strachwitzische Stil entwickelte sich in zweifacher, beziehungsweise in einer Hauptrichtung. In der eigentlichen Lyrik nähert er sich durch seine Neigung zu reflektierender Vertiefung hie und da der Schillerschen Diktion, in seiner gesamten Dichtung durch seine Freude an schildernder Entfaltung mehr und mehr der Freiligrathischen Darstellungsweise. In seinem poetischen, sprachlichen und formalen Ausdruck greift schliefslich im grofsen und ganzen das

[1]) Rückerts „Gesammelte Gedichte“ II. 4 No. 2 V. 3.

malerisch charakteristische Element über das musikalisch nivellierende hinaus.

a. Poetischer Stil.

Hervorragend bewährt sich Strachwitz auf der einen Seite als Maler und Bildner, auf der andern Seite als Musiker und Deklamator. Es mufs nochmals hervorgehoben werden: jene höhere, der Phantasiebegabung angehörende Kunst wächst, während dieses mehr dem Affekt entspringende, teilweise oberflächliche Können[1]) bei ihm nach und nach zurücktritt. Ganz hat er die Rhetorik niemals verabschiedet. Jedenfalls bildete sich der Dichter im Gegensatz zu den Romantikern, zu Rückert und andern Epigonen der romantischen Schule weit mehr zum glänzenden Zeichner als zum Koloristen aus (vgl. oben S. 38 f.).

Zunächst wirft der Gebrauch der „ästhetischen Apperzeptionsformen“[2]) auf sein gegenständliches Denken und sein Vorstellungsvermögen in der Hauptsache ein sehr vorteilhaftes Licht.

Das weltumfassende Symbol und die verstandesmäfsige Antithese kommen bei ihm minder in Betracht — in erster Linie die lebenzeugende Personifikation und die veranschaulichende Metapher. Für den Kontrast wurden seine Sinne durch die Lektüre von Schillers und Grüns, namentlich von Heines und Percys Dichtungen geschärft.[3]) Wahrscheinlich hat Grün den „Erwachenden“ auf die sinnbildliche Betrachtungsweise hingelenkt.[4]) Vornehmlich in seiner eigentlichen Lyrik hat Strachwitz die geistreichen Pointen der Antithese mit sparsamer Hand ausgestreut, wogegen er das Symbol am

---

[1]) Vischer nennt in seiner „Ästhetik“ III II, 1232 die Redefiguren „Bewegungslinien der Stimmung, wie sich solche in der Sprache niederschlagen.“

[2]) Elsters „Prinzipien der Litteraturwissenschaft“ S. 359 f.

[3]) Ich verweise nur auf minder Bekanntes. Vgl. von Grün: „Der letzte Ritter“ (München 1830) S. 13 [19], [20]; „Spaziergänge eines Wiener Poeten“ (1. Auflage 1831 [c], 2. Auflage Hamburg 1832) S. 22 [1], [2]; „Schutt“ S. 64 Str. 2; „Die Leiche zu Sankt Just“ in den „Gedichten“ 2. Auflage Leipzig 1838 [c] S. 253; von Percy: „Fair Margaret and sweet William“, Str. 4, 6 S. 638 etc.

[4]) Vgl. besonders „Fünf Ostern“ in „Schutt“ S. 147 f.

gründlichsten in seiner episch-lyrischen Dichtung aufkommen liefs. Doch ist das Symbol auch auf diesem Felde nur spärlich gediehen.

Doch Strachwitz wäre kein Dichter gewesen, wenn er nicht schliefslich in allem Vergänglichen nur ein Gleichnis gesehen hätte. Für sein Vermögen, in dem Kleinen das Grofse und letzten Endes das Unendliche abzuspiegeln, legt bereits „Ein Gesicht" hinlänglich Zeugnis ab.[1]) Sinnbildlich gehalten sind ferner der Schlufs des Liebesgedichtes „Im Hafen", besonders stark ausgeprägt in der handschriftlichen Fassung (das „grüne" Band), und in noch höherem Mafse „Du gehst dahin": der entschwindende, leuchtende Tag gemahnt den Dichter an seine entschwindende schöne Geliebte. Die Sinnbilder der „Romanzen" in seiner zweiten, reiferen Periode sind nicht viel individueller gefärbt. Der deutsche Aar wittert die junge Sonne, und kräftig steigt er zu dem neuen Licht der Kaiserkrone empor (S. 296 $^{7, 8}$): auf Deutschlands neuerstehende Kaisermacht wird hingewiesen; dem werbenden, serenadierenden Ritter fällt eine Rose vor die Füfse (292 ^{5} V. 4): er ist von seiner Herzensdame erhört worden. Erst in seinen spätesten Erzählungen hat sich Strachwitz auf eine originelle Symbolik verstanden, mit vorzüglicher Wirkung da, wo er die Ausdeutung seinem Publikum überläfst: „Frau Hilde". Doch auch „Der Elfenring" und in weiterem Sinne „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne!" stechen durch aparte, tiefgreifende Sinnbilder hervor. —

Wo Strachwitz Kontrastwirkungen braucht, da sucht er sie mit möglichster Kraft auszustatten. Daher stellt er am häufigsten streng konträre Begriffe einander gegenüber. Disjunktive und kontingente Begriffe kümmern ihn wenig: S. 170 $_{2, 3}$; 303 $_{3, 4}$); letztere hat er einigermafsen geschätzt, wo es sich um Farbentöne handelte: das schwarze Grab und die schwarzblaue See, schwarzrot gestreift und blutrot gereift (S. 269 $_{5, 6}$; 275 Str. 4 $_{8, 9}$). Kräftiger kontrastieren bereits: in roter Lache

[1]) Adler und Rabe sind bekannte Sinnbilder alles Grofsen und Königlichen einerseits und alles Gemeinen und Niederträchtigen anderseits. Vgl. Rückerts „Barbarossa" und Herweghs „Freies Wort" („Gedichte eines Lebendigen" I, 38).

— der schwarze Stierkopf (192$_{6}$; vgl. 327$_{11}$); und: „Sie rifs ihm mit der weifsen Hand Sein rotes Herz heraus“ (239 Str. 9$_{3,4}$). Endlich prallen hart aufeinander: sein schwarzes Schiff — sein weifses Rofs (87$_{5,6}$); der schwärzeste Sarg — der weifseste Arm (203$_{5,6}$; vgl. 281$_{8}$); Kampfesnacht und Siegestag (198[4] V. 2), „Laut war der Tag und still die Nacht“ („Der König immer der erste“ Str. 4$_{2}$; ähnlich 203$_{3,4}$); sonniger Bergeshang — schattige Thalesstrecken (58$_{7,8}$); ein altes Wort — junge Flammen; ein altes Schwert, ein junger Mut (246$_{3,4}$; 247$_{8}$); „Wir schmachten uns von weitem an Und küssen uns in der Nähe“ (291$_{5,6}$; vgl. 73[3] V. 4; 97[5] V. 1, 3; 292[4] V. 3, 4); „Das grofse Reich der kleinen Karolinger“ (295[7] V. 3); „Kurz ist die schottische Geduld Und lang ein schottisch Schwert!“ (265 Str. 28$_{3,4}$); „Du bist ein milder Sonnenstrahl Und ich ein wildes Feuer“ (355[2] V. 3, 4; vgl. 265 Str. 22$_{3,4}$; 300$_{3,4}$). Vereinzelt ragt das Wortspiel hervor: „Es ist ein ew'ger Tod im Leben, Ein ew'ges Leben in dem Tod“ (184$_{3,4}$).

Von allen Seiten sind dem Dichter für die beiden Hauptformen poetischer Verlebendigung und Vergegenwärtigung, Personifikation und Metapher, litterarische Anregungen zugeflossen. Hauptsächlich mögen hier auf ihn Homer und Shakespeare im grofsen und ganzen, Ossian, ferner Goethe, Rückert, Grün, Lenau, Eichendorff, Budberg besonders mit ihren Natur-Personifikationen, Ariost z. B. mit seinen Allegorien, Schiller durch manche vergeistigende oder doch veredelnde Tropen, Heine vorzüglich durch seine kühne Verbildlichung von Abstrakten jeder Art, namentlich der Lieder, Freiligrath mit orientalisch üppigen Vergleichen eingewirkt haben.[1]) Seiner

[1]) Ich hätte z. B. auch auf Tasso, der gern Tag und Nacht personifiziert, auf Sophokles u. a. hinweisen können. Uhland kennt das Fräulein Echo u. s. f.: „Gedichte“ S. 278 Str. 13 („Der Student“). Budberg hatte in ein paar lyrisch beschreibenden Gedichten „Baumgruppen“, im „Tunnel“ vorgetragen am 9. Januar und 23. Januar 1843 (Umarbeitung am 31. Januar 1843), die Personifikation massenhaft in Anwendung gebracht. Neben Ariosts Allegorien (Schlaf, Schweigsamkeit, Vergessenheit; Übermut, Treue, Trotz etc.: Orlando furioso 14. Ges. Str. 9, 4; 18. Ges. Str. 27; 19. Ges. Str. 1; 42. Ges. Str. 52—64 etc.) dürfen Goethes „4 graue Weiber“ Mangel, Schuld, Sorge, Not gestellt werden: Faust II, 5. Akt „Mitternacht“; aus dem 3. Akt (Rede der Phorkyas V. 932 f.) stammt Strachwitz' Citat S. 194.

ganzen geistigen Veranlagung zufolge strebt Strachwitz mehr danach, zu verkörpern als zu vergeistigen. Und allenthalben macht sich sein Ringen nach Kraft und Kühnheit bemerkbar, vornehmlich in seinem Verhältnis zu dem Grofsartigen in der Natur. Auf diesem Gebiete springt die Fülle von Bildern ins Auge, die ihm das Meer und das, was mit dem Meere in Zusammenhang steht, an die Hand gegeben hat. Dieses entsprach seiner Seele und konnte sie bildlich aussprechen, wie es auch z. B. von Heine als poetischer Spiegel verwendet worden war. Während aber Heine zu Wind und Welle mehr durch das Unheimliche, Wundersame, Rätselhafte, das Tiefe und Dämonische des bewegten Elementes hingezogen wurde, wurde Strachwitz hauptsächlich von dessen erhabener Pracht, stürmischer Gewalt und furchtbarer Wildheit ergriffen. Behagte ihm bekanntlich doch der Sturm mehr als die Ruhe (S. 250): es mag für ihn als bezeichnend gelten, dafs er den Schlaf nur ein einziges Mal als menschliches Wesen dargestellt hat (S. 257[2] V. 1, 2).

Vor allem hat Strachwitz die Natur und Abstrakta anthropomorphisiert. Jene hat er erst in seiner reiferen Periode feiner, gründlicher und eigentümlicher zu erfassen gewufst. Statt zu jugendlicher Halbheit (S. 54_{12}), neigt er später zu Gewagtem (S. 349 Str. $4_{1,2}$). Er vermenschlicht die Naturwelt in der Regel durch einen hervorstechenden menschlichen Zug. Ihre verschiedenen Phänomene und Dinge läfst er in menschlicher Bewegung auftreten; sie tanzen, reiten, segeln, kämpfen. Vorzüglich aber wird ihr persönliches Leben durch die Bethätigung ihrer Stimme dargethan; sie murmeln, flüstern, plaudern, kosen, jubeln, jauchzen, rufen, schreien, ächzen, brüllen. Oder auch nur ihr Atem und ihr Schlummer wird vorgestellt; an ihr Auge und Haar wird angeknüpft. Und sie küssen und werden geküfst. Das All, Tag und Nacht, die Gestirne und die Lüfte wie Wolke und Wind, Blume und Baum, Land und Meer hat der Dichter derart der Anschauung näher gerückt.

Des Alls Titanenleib ruht im Gottestraum (S. 157_8); der Erde Wangen lachen (S. 149_3; vgl. ferner „Eine Nacht" Str. 2_1 im Anhang und 149_3).

Der Tag haut mit rotem Flammenschwert durch das Greulgewebe der Nacht („Die neue französische Muse“ Str. $7_{3,4}$ im Anhang). Die Abendglut schlägt den heiligen Rahmen um das Meer (S. 250^{2}). Des Abends rosiges Segel taucht auf: verschwenderisch schüttelt er aus den Falten sein Rosenöl (280 V. 60—62). Das heilige Abendgold sieht durchs Bogenfenster ($217_{3,4}$). Der Abend hat sein Auge rot geweint (211_{4}; vgl. ferner 167^{3} V. 4 und 230_{3}). Es wogt und wallt das Ambrahaar der Nacht ($309_{3,4}$; vgl. 319_{8}). Die Sommernacht schlummert im Grünen (302_{1}).

Die Sonne, die Tageskönigin, wirft über die Flut her das letzte Streifchen Gold und preſst den letzten Flammenkuſs auf das feuchte Auge des Meeres (221^{2} V. 4, 5; 212_{4}; $280_{9,10}$; vgl. 339^{4} V. 1, 2). Der Mond webt Silberflitter (302_{2}). Mond und Sterne sinken jubelnd in Venedigs Meer unter, dort liegt ihr Ruheplatz (363^{7} V. 6 und 357_{2}). Jubel wird auch Venetiens goldgestirnten Lüften zugesprochen (364^{8}). Die Wolken schwimmen in Thränen („Eine Nacht“ Str. 1_{2} und $121_{5,6}$); in ihrem Busen tobt rauh der Grimm der Orkane (121^{2} V. 5, 6). Donnerwolkenheere jagen durch das Blau in Schlachtgewittern (54^{4}). Blitzesflammen umtanzen das Haus („Eine Nacht“ Str. 1_{4}). Der Wind streicht das Haar der Welle glatt und küſst jedes Blatt (211^{2} V. 6, 8). Der Sturm soll mit zorngeballter Faust in das Spiegelglas der ruhigen See schlagen ($250^{4,5}$); er neigt des Glückes Zinnen in den Staub (163^{2} V. 4); er reitet keuchend auf Wolken und zügelt seine Renner (97^{5} V. 3, 4 und 54_{6}). Die Lawine schläft (56^{4} V. 3). Den Samum der afrikanischen Wüste versinnlicht der Dichter als einen bärtigen, todbeschwingten Jäger, und den Nordsturm der Nordlandsee begrüſst er als seinen Gesellen (287^{7} und 260^{1} V. 3, 4).

Die Blumen schwanken traumhaft und atmen wollustschwer; um ihre Häupter flattern Märchengedanken (211^{3} V. 1—4). Die Rosen schlürfen fromm den Tau (212_{8}); den Turm umklettert ein Rosenstrauch schweifend und lose (292^{5} V. 1, 2). Der Hagedorn flüstert mit schläfrigem Ton (226^{2} V. 5, 6). Der Baum blickt gen Himmel und spricht sein Nachtgebet (211^{3} V. 5, 6). Die Eichen fassen einander an

und walzen ($185_{13, 14}$). Die Wälder atmen sacht (309_2). Der Wald ächzt im Leide („Eine Nacht" Str. 2_2). Der Blätter Plaudern wird zur Andacht (189_5). Die Äste schlagen sich in zornigem Erzittern (54_{13}). Das Scherenriff trotzt dunkelstirnig in das Gewoge (180^3 V. 1, 2; vgl. ferner $285_{7, 8}$; 296^5 V. 1; 345_2; „Eine Nacht" Str. $2_{3, 4}$; 211^2 V. 3, 4). Land und Meer vermummen sich schwarz (280 V. 57).

Der Bach irrt durch Rosen (55_4). Der See pulst leiser atmend und liegt ehrfürchtig da ($189_{2, 6}$). Der Wellenstofs schläft am Strand in weifsem Schaume (157_6). Gott küfst die schlummernde See, das wilde Kind, segnend aufs Lockenhaupt (234^3). Der Gondolier streichelt die Fluten, die leicht im kalten Mondlicht schaudern ($260_{2, 3}$). Das Meer schaut verwundert (349 Str. 4_3); es scheint den Nachen wütend wegzuschieben (280 V. 84), oder es schmiegt sich dienend, küfst Gondel und Rose, kost mit zauberhaftem Tone, spricht vom Märchenglanz zum letztenmal und spielt ein Lied verlorener Liebe (362_{10}, 270_3 und 349^3 V. 1; 137^3 V. 2; $368_{3, 4}$; 366_{10}). Die See jauchzt vor dem Kiele (220_8); sie murmelt trübe (352_{12}); sie ruft mit der Liebe Klang (339^2 V. 2). Sie schreit auf (280 V. 76); gepeitscht, erschallt ihr Wehruf (168_2). In dem „Gefangenen Admiral" und in dem „Lied vom falschen Grafen" wird sie noch reicher vermenschlicht, und von dem Strom, dem „wilden Sohn des Felsenspaltes", wird in dem „Wasserfall" (S. 185 Str. 5 f.) sogar eine ganze Geschichte erzählt. Schliefslich nimmt die vollkommene, traditionelle Anthropomorphisierung des feuchten Elementes, die üppige Wasserfee, in Strachwitz' eigentlicher Lyrik gegenüber der leichten Luft-Elfe (S. 187 Str. 5_4, 200_7; „Der singende Quell" Str. 2_3, im Anhang) eine dominierende Stellung ein. Sie taucht in seinen Versen nicht blofs als Leukothea und Morgana, als Quellen-, Strom- und Meernixe auf, sondern sie verkörpert auch noch in höherem Sinne das neue und — die Krone des Ganzen — in prächtiger Ausführlichkeit das alte Venedig:

S. 120^8; 124 Str. 5 f.; 168_4; 182^4 V. 4 (vgl. die alte Fassung!); 187^2 V. 8; 213^3 V. 4; 229^2 V. 1; 243^5 V. 3; 349^3 V. 3 f.; 352_{13}; 369^5 V. 4. — 368_4 f.; S. 360 No. 3 und 362 No. 4.

Selten hat Strachwitz Teile des menschlichen Körpers mit besonderem Leben ausgestattet: die braune Jugendlocke schmiegt sich kraftverkündend um das Haupt (52 [7]; vgl. auch 239 [3] V. 3). Nur das Herz tritt häufiger, wie es Volks- und Kunstpoesie lieben, selbständig hervor. Indessen streift diese Personifikation bereits das Gebiet der Personifikationen allgemeiner Erscheinungen und Begriffe, der Affekte und Leidenschaften, der Abstrakta überhaupt, besonders der Kunst und der Liebe.

Sein Herz läuft mit ihm fort, wühlt in altem Sagenwust etc. (S. 82 [2] V. 2 f; vgl. ferner $213_{3,4}$ und 190 [2] V. 3, 4); es ist ein wilder, ungeliebter Wanderer (353 [3] V. 5 f.); es kriecht über die Alpen auf Knieen (367 [7] V. 2); es hat auf Morganas Kahn gesteuert (223 [2] V. 3); es tanzt, es lacht oder stöhnt (301 [3] V. 4 und 304 [5] V. 4). Endlich beklagt er es in einem ganzen Gedicht: „Nieder, nieder, stolzes Herz" (S. 223). — Der Geist, der Himmelssprosse, soll nicht knieen, sondern freistehen und hoch die Augen gen Himmel heben (319 [3]). — An dem Busen der Zeit, der Schläferin, schlummert die grofse That ($56_{7,8}$); sie tauft mit Blut (83_4). Des Zeitgeists schreitender Fufs kann den Dichter zerschmettern (133 [2] V. 5, 6). — Das Vaterland reicht dem Grafen Platen die Rechte ins Grab zum Frieden ($152_{9,10}$). Oder Strachwitz sieht es selbst zu Grabe schleppen und im Totenschrein hinabgesenkt (190 [2] V. 5 und 67 [1]; vgl. auch 294_{10}). Es soll ihm lächeln und ihn richten (163 Str. $6_{6,8}$). — Er hört des Schicksals trotzigen Tritt und den Heldengewaltschritt ergrimmter Stahlschlacht (204_4 und 180 [4] V. 3, 4). Tod, der Mann mit der Hippe, grinst und kommt geschnaubt, der Schnitter Tod hält die Mahd (364 [5] V. 2; $192_{2,8}$; 83_6).

Die Kunst wirft ihr Purpurkleid über bleichende Gerippe (364 [6] V. 1). Die zeitgenössische Poesie mufs Speere schütteln oder Bogen straffen; sie trägt ihr eisern Los mit Qualen (181 [4] V. 3, Str. 7_1). Die Mär' von alten Heldensagen wird als ein blühend Kind gedacht, ebenso das Ghasel (317 [4], 157_{10}). Sonette tanzen, schmücken sich mit Blumen, trinken u. s. f. (145 [1, 2]). Strachwitz' Lied springt jauchzend an Bord und wendet das Steuer (229 Str. $5_{3,4}$); es kennt viel perlenreiche Riffe

im unerschöpften Meeresgrund der Sage, es schlägt uralte Schlachten etc. (S. 63 Str. 4_{3}f.); es soll von Speer und Lanze starren, stürmen und Schlachtgewitter brüllen; ein reisiges Geschwader, sprengt es unter Trompetenschmettern von dannen ($318^{3,4}$; $154_{1,2}$; vgl. auch 47^{4} V. 3). Und selbst der Klang wird reitend, rosenpflückend, segelnd, kämpfend, schwimmend, tubablasend, wettrennend vorgeführt (S. 334). In diesen letzten Personifikationen seiner Jugendepoche wirkt Strachwitz auf die Dauer ermüdend. Dagegen sind ihm manche voll und kühn ausgeführte Allegorien in diesem Bereiche wohl gelungen: der wilden Muse seiner Zeit (S. 47) und der üppigen „neuen französischen Muse", des frischen Fräuleins Sage, der hoheitsvollen Romantik (S. 187) und der vollbusigen Nordlandsage (S. 229). —

Reicht die Minne nie dem Liede die Hand zum Bunde? . . Sie hüllt das Lied in Rosen ($318_{6,9}$). Sie wendet sich höhnend ab und verschwindet (333^{5} V. 1); sie schlummert und stirbt (352_{14} und 322_{12}). Der Sturm der Liebe buhlt mit der Geliebten schwarzem Lockenkranz ($146_{5,6}$); der selig anlächelnde Lenzeskufs schaut aus sonnigem Grün (338_{1}; vgl. 302^{6} V. 1). Frau Minne sieht der Dichter daherfahren als eine allmächtige Fee; endlich ruft er ihr seinen letzten Grufs entgegen[1]) ($219^{1,2}$; 309; vgl. auch 190^{3} V. 6).

Ferner: die moderne Vortrefflichkeit faulenzt auf ledernen Kissen (S. $294_{3,4}$); die alte Pracht erhebt ihr fürstlich Haupt (359_{9}). Personifiziert worden sind auch der Stolz, die Ehrsucht und die Freiheit (S. 205_{1}; 180^{6} V. 1; 56^{3} V. 1, 2); die Lüge und der Zweifel (185^{3} V. 2, 5); die Treue und die Wahrheit (322_{10} und 323_{14}); die Falschheit und die Gemeinheit (323_{5}; $150_{7,8}$; 61_{1}); der Aufruhr, die Mordbegier und die Rache (181^{3}; 169^{2} V. 6; 181_{8}); das Verderben und die Ver-

[1]) Zu dieser Personifikation kann Strachwitz von Walther von der Vogelweide (Gedichte, übersetzt von Simrock, Berlin 1833) Anregung empfangen haben; vgl. die Ausgabe Walthers von Wilh. Wackernagel und Max Rieger. Gießen 1862: S. 122 V. 20; 123 V. 13; 157 V. 11; 187 V. 10; ferner „Mhd. Wörterbuch" von Wilh. Müller und Friedr. Zarncke. Leipzig 1854—66, III, 182; „Mhd. Wörterbuch" von M. Lexer. Leipzig 1872, I, Sp. 2146; „Deutsches Wörterbuch" von J. und W. Grimm, Leipzig 1885, VI, Sp. 2238 f. No. 6.

nichtung (178_2 und 181^4 V. 2); die Sehnsucht und der Harm (122^2 V. 3, 4; $200_{3,4}$) Schwermut und Schmerz ($180_{3,4}$ und 213^4 V. 3, 4); Lust und Freude (365_7 und $215_{5,6}$); der Wetterzorn (160 No. 6 V. 3, 4) und besonders anschaulich und glänzend der „freie Liederkönig" Zorn (S. 60 f.).

Endlich hat Strachwitz in mäfsiger Ausdehnung auch leblose Gegenstände, Erzeugnisse der Menschenhand anthropomorphisiert. In den Städte-Personifikationen hat der Dichter eigentlich die Menschen im Sinne: Mailand wimmert geschleift am Bügel der Barbarossa; Venedigs Herz blutet durch die Stille (S. 175^3 V. 3, 4; 360_6). — Ferner: der Turm streckt sein starres Haupt in die Mondscheinnacht ($292_{9,10}$); die Säulen alter Tage ragen, steinerne Ermahner ($359_{2,3}$; vgl. auch V. 10). Das Gold schlägt zum Ritter (197 Str. 7_8), Gold und Scharlach prahlt (197^3 V. 7). Das Licht der Kerze biegt ihren Strahl nach der Geliebten Angesicht, es buhlt mit ihr und verdunkelt sich neidisch ($142^{2,3,7}$). Schwerter singen (83_1; vgl. auch 57^3 V. 3, 4); die Harfe weint ein Grablied (190^2 V. 5); die Laute schmachtet und fleht (294^4 V. 1). — Vorzüglich hat Strachwitz wieder seiner Freude am Meer vollsinnlichen Ausdruck geliehen. Der Wimpel weht (winkt) mit frohem Grüfsen; das Ruder schwatzt Geschichten von Decamerone (195_9, 138_4). Die Gondel kriecht durch Galeeren und Fregatten (375^5 V. 1, 2). Das Schiff stöhnt (260_7). Abgetakelt ruht es, ein entwaffneter Held, mit schwerem Herzen; über seinem Haupte flaggt kein Banner; doch sein Auge droht dunkel aus der Stückpforte (243^1 V. 1, Str. $3_{1,2}$; Str. $4_{3,4}$). Der Fürst der See pilgert in weifsem Mantel die Wüstenbahn, ein rotbekreuzter Templer[1]) ($244^{1,2}$).

In viel geringerem Umfange als die Personifikation hat sich Strachwitz die Tropen, Metonymie, Synekdoche u. dgl.,

[1]) Der obige Vergleich in der „Dänischen Flotte", der von Strachwitz' Personifikationen zu seinen Metaphern hinüberführt — wurde in gewisser Hinsicht vom „Tunnel" beanstandet: Schiff und Templer passten insofern nicht zusammen, „als die dänische Flagge ein weifses Kreuz auf rotem Grunde, der Templer umgekehrt ein rotes Kreuz auf weifsem Grunde trage. Dennoch meinte man, dafs dieser Vergleich trotz seiner Ungenauigkeit, welche die wenigsten herausfinden werden, schön bleibe, weil er sich keineswegs blofs auf diese Ähnlichkeit, sondern auf eine Menge gemeinsamer Züge stütze."

die besonders von Schiller und seiner Schule[1]) gebraucht wurden, dienstbar zu machen gesucht. Vereinzelt stehen Umschreibungen da wie Lebenssaft-Blut (S. 198[2] V. 8), Wonnetau-Thräne (190[3] V. 3), Purpurtau-Kufs (S. 218[3] V. 6), Rebenblut-Wein (339[3] V. 4). Überdies ist die letzte — aus seiner Jugend (vgl. dagegen 190_2) — in dem poetischen Stil gemein oder mindestens allgemein gäng und gäbe. Strachwitz redet sodann von des Speers hinschmetternder Wucht und entsetzlicher Macht (65_{13} und 63_8; vgl. 87[6] V. 2); von dem Gold der Rebe und der Saite Gold (70[3] V. 1 und 132[4] V. 3), endlich von der freudigen Kraft der Lieder (309_{10}).[2]) — Athene läfst er feiern als das heldendurchflammende Auge der Schlacht (63_5); Douglas wird als das Schwert von Bannockburn begrüfst (267[4] V. 3); Robert Bruce wollte mit tausend Lanzen nach Jerusalem ziehen, d. h. mit tausend Lanzen-Bewaffneten (268 Str. 7_3); der Stolz des Ostens lag gefällt (271_9). Die Feien spielen im Monde, d. h. im Mondlichte (305[4] V. 4). Derartige Tropen mufsten bei reichlicherem Gebrauche dem Stil das Gepräge des Geschraubten und Gekünstelten verleihen.

Des Dichters metaphorisches Denken kommt selbst in den niedrigeren Formen der Darstellung zu kräftigem Ausdruck. In dem Gebrauch von attributiven Adjektiven und Partizipien und von Verben nimmt man bei ihm wie überall wachsendes poetisches Gestaltungsvermögen wahr; er weifs mehr und mehr, ohne die Begriffe zu verwirren, die Worte in übertragener Bedeutung heranzuziehen. Besonders in seiner Jugendzeit verbindet er häufig abstrakte Beiwörter mit abstrakten Hauptwörtern: er möchte keine Umschweife machen und das Ding gleich beim rechten Namen nennen. Seine Sinnesart leuchtet

---

[1]) Auf dem Gebiet der Romanze: die drei Übersetzer A. W. Schlegel, Gries, Streckfufs, ferner G. Pfizer etc.

[2]) In Schillers Gedichten finden sich z. B. die folgenden Tropen: die Wucht des Speeres („Das eleusische Fest" Str. 10_1); das Gold der Rebe („Eine Leichenphantasie" Str. 6_3); der Saiten Gold („Der Graf von Habsburg" Str. 4_5); des Bogens Kraft („Die Kraniche des Ibykus" Str. 4_8); die hohe Kraft des Herakles („Shakespeares Schatten" V. 1); „In den Ocean schifft mit tausend Masten" („Erwartung und Erfüllung" V. 1); vgl. auch: „Luca Signorelli" von Platen: Werke I, 10 Str. 4_1; Odyssee VIII, V. 2, XXI, V. 133.

da allenthalben hell hervor: schön, frisch, freudig, edel, stolz, kühn, wild, trotzig, grimmig — diese Epitheta sind seine Lieblinge. Z. B. in den Verbindungen: edler Zorn (S. 323_{11}); kühne Macht (332_{13}); aber noch in „Venedig" giebt es: schauriges Vergnügen, fromme Treue (357_6, 362_5). Daneben aber läuft dichterisch wertvoll die Beseelung der Materie und die Materialisierung des Seelischen und Unkörperlichen her. Also: zorniger Donner (318_{13}); der stolze Silberbart (90^5 V. 4); der falsche Heidenspeer (271^5 V. 4); erbarmungslose Wogen (352_3) — düster kalter Spott (67_{12}); seidene Friedenszeit (82_4)[1]; farbenreiches Leben, melodischer Gram ($364_{1,4}$) — loderndes Verlangen (163^2 V. 5); flutendes Vergnügen (167^3 V. 3; vgl. ferner 256_6; 277_9). Selbstverständlich hat Strachwitz wiederum das Konkrete in höchstem Grade sinnlich zu verstärken gesucht, mit besonders durchschlagendem Erfolge, wo er die Attribute in uneigentlichem Sinne gebraucht: die eherne Tritogeneia (62_{16}); samtener Fingerdruck (180^6 V. 3; vgl. ferner 122_5, 126_{12}). Neben den ungewöhnlichen Epitheten — granitene Thatkraft, das stählerne Wort (180^5 V. 1; 353^2 V. 1) — bringt er seltener gewöhnliche Epitheta, die der verbildlichenden Sprache des Alltagslebens angehören: die saubere Lebensart, der sauere Tag (53_{10}, 177_6). — Eigene Beachtung erfordert sein Stil in Beziehung auf die Farbenreflexe. Zunächst giebt er wie jeder Prosaist die Farbenempfindungen ohne jeden erhöhenden und verklärenden Nebengedanken wieder. Eine Reihe solcher malender Beiwörter geht vorwiegend auf das Volkslied zurück, wie aus einem andern vergeistigenden Bezirke dieses Vorstellungskreises z. B. das „fröhliche England" (S. 92_{13} — bei Shakespeare und Percy) und der deutsche „herzige Schatz" (263^4 V. 1) geflossen sind. Also: das rote Gold und das goldrote Rofs (96_7; 96_2; 235 Str. 8_5, im Nibelungenliede); der rote oder blutigrote Wein (96^4 V. 4; 98_8; 191_1),[2] der

[1]) „Seidene Ruhe" kennt Fr. Stolbergs „Felsenstrom" V. 35.

[2]) In Percys „Reliques" [herausgegeben von Arnold Schröer, Berlin 1893—c]: the blude-reid wine S. 90 Str. 1_2: in dem „Wunderhorn" z. B. I, 308^5 V. 1: „der rote, kühle Wein".

weifse Arm und das schneeweifse Knie (96^5 V. 1; „Der singende Quell“ Str. 2_4, im Volkslied und bei Ossian); das grüne Gras und der grüne Hag (93_1; 104^5 V. 1; 108_1, in deutschen, dänischen, englisch-schottischen Liedern), das schwarze Schiff (94_1 etc., besonders bei Homer). — Von Übertragung der ursprünglichen Bedeutung zeugen: die graue Märe und das finstere Auge (344_1; 128^3 V. 4); doch hält sich der Dichter hier noch in den Grenzen des allgemein üblichen Umgangstones feinerer Art. Dagegen spricht er mit Heinescher Kühnheit[1]) von dem grünen Traum der grünen See und ihrem grünen Einerlei (244^5 V. 4; 250^3 V. 3; vgl. ferner 349^2 V. 6; 357_5). Sichtbar bevorzugt er die Idealfarben silbern und golden, deren sich auch Schiller mit Vorliebe bediente: silberne Strudelkaskaden, silbernes Echo (341_2; 180^6 V. 4; ferner 64_4; 341^2 V. 1; $309_{11, 12}$); der goldene Mai, goldenstes Gedeih'n (202^4 V. 2; 213^5 V. 2; ferner 56^3 V. 4; 150_{11}, 258_8 etc.). Eigentümlich, in höherer Weise metaphorisch, treten diese beiden Attribute erst in neuen Wortbildungen auf (226^2 V. 3; 167 Str. 4_2).

Auffallender wirkt in vielen Fällen die Sinnesübertragung bei Verben. Auch hier hat der Dichter dem Volksmunde mancherlei sinnliche Wendungen abgelauscht: den Narren machen, ein grofses Maul machen, Gesichter schneiden, ungeschoren lassen, den Buckel krumm ziehen, das Wort krumm nehmen, den Brei mengen, das Weh verbeifsen, der Himmel hängt voller Geigen, das Herz ist schwer, es bricht zu Stücken, ein Stein fällt vom Herzen. In der Form der poetischen Versinnlichung schwebt ihm wieder vor allem die Bewegung des flüssigen Elementes vor. Lieder, Töne schmelzen, fluten, strömen (S. 326_1; 190^2 V. 2; $329_{1, 2}$; 221^4 V. 2). Die Liebe wogt; der Minne Weh wird getrunken (220^3 V. 2; 336_6). Die Piazza trieft von Licht und Leben; prachtvolle Schwermut träuft (359_5; 368^3 V. 3). Luft, Kleid, Haare fliefsen (235 Str. 5_3; 280 V. 35; 302^5 V. 4). Wind, Adler und Weih

[1]) In Heines „Heimkehr“ z. B.: „blaue Rätsel“ — Heines „Sämtliche Werke“, herausgegeben von Ernst Elster, Leipzig und Wien [1890 f.—e], I, 110 No. 31 Str. 2_4.

schwimmen, Falken segeln; Venedig schwimmt in Serenaden (211^{2} V. 2; 284 Str. 4_{8}; 187^{2} V. 6; 106^{2}; 363^{6} V. 3). Auge und Kerze verschwimmen (142^{5} V. 3). Helges Schwert rauscht (235 Str. 8_{5}). Aus andern Vorstellungsgebieten stammen: der Gram verdunkelt die Stirne (S. 50_{2}), Feiernächte blinken (363^{6} V. 2); die Jugend leuchtet, das Leben blüht (202^{4} V. 2), wie auch Mund und Herz blühen (221_{12}; 301^{3} V. 2; 366_{3}); der Drang nach That und Abenteuern wie der Schönheit Lichter wehen (52^{5} V. 3, 4; 368_{8}; vgl. 298_{1}); die Flut wird gepflügt (87^{6} V. 2).

Die Betrachtung des gesamten metaphorischen Denkens unseres Dichters, insbesondere jedoch desjenigen im engeren Sinne, weist in höchstem Mafse auf die bekannte Thatsache zurück, dafs in dem Mittelpunkte seines Sehfeldes die Welt der Sinne und nicht die Welt der Ideen liegt. In dem Felde der kombinatorischen Phantasiethätigkeit sucht er auffallend durch Tropen jeder Art mehr das Konkrete zu bereichern und zu erhöhen als das Abstrakte festzuhalten und auszubilden. Selbstverständlich hat er auch auf die Verkörperung des Geistigen sein Augenmerk gerichtet: das lassen bereits seine „Jugenddichtungen" leicht erkennen. Dagegen hat er nur ganz vereinzelt das Physische vergeistigt. Also: der Wasserfall murmelt wie in süfser Scheue ($211_{9, 10}$); der Mund der Türme tönt wie dumpfer Vorwurf; das Schiff stürzt sich wie ein Jünglingsherz in das Unermefsliche (359_{10}, 231^{2} V. 4). Noch seltener aber hat er Geistiges mit Geistigem verglichen (S. 321_{9}; 80^{3} V. 7; 219^{2} V. 3).

In seiner Jugendepoche hat sich Strachwitz fast ausschliefslich mit knappen, schlichten Parallelen begnügt wie „des Kampfes Wetter" (S. 320_{4}), „der Seele Nacht" (318_{5}), „des Herzens Lohn" (321_{14}; doch auch: $318_{7, 8}$). Später fliefsen ihm umfänglichere Vergleiche zu, meistens eingeleitet durch die Partikel „wie". Aber sie erreichen nur ausnahmsweise die Ausdehnung des ausführlichen Ossianischen und vollends des Homerischen Vergleiches: in seiner Frühzeit setzt der Dichter einmal mit dem brausenden Meer stürmendes Kriegsvolk in Parallele, wobei er verwirrend wiederum die Woge als eine blauschildige Heerschar auffafst. In seiner Spätzeit

erklärt er sein scheiterndes Leben an dem Gemälde eines scheiternden Schiffes (S. 352). Eine solche breite Gründlichkeit hat er sich noch in einigen Liebesgedichten derselben Periode angelegen sein lassen, z. B., wo er sein Inneres mit dem Laufe eines starken Stromes in Beziehung bringt (S. 353 Str. 4); in einem früheren Poem hat er sich in metaphorischer Häufung gefallen: Ich liebe dich wie der Strom das Thal, wie die Flut den Strand, wie die Elfe den Mondenstrahl, wie die Welt das Licht (S. 200[2] V. 1—3; Str. 3_1). Im übrigen hat er fast nur in erzählenden Orient-Dichtungen umfänglichere und gehäufte Vergleiche angebracht: diese stechen durch ihren farbigen Pomp und teilweise durch ihre exotische Glut hervor. Z. B. in der „Jagd des Moguls" S. 275: die Thale von Hindostan ertosten beim Aufbruch des Herrn der Welt „wie die Schlünde der See bei des Nordsturms Nahn" (Str. $1_{3,4}$); der Fürst erglänzte „wie des Geri Haupt, Wenn das Donnergewölk tief unten schnaubt In den Schlünden des Himalaja" (Str. 2_{8-10}); der Jagdzug rasselt durch den Palmenwald „wie die Schlange, die lange sich stumm geballt" (Str. $3_{8,9}$); vgl. auch Str. 1_7 und Str. 8_1. — Die „Perle der Wüste" (S. 287) ist im Laufe ein flüchtiger Staub der Wüste, im Gefechte aber fest „wie Sinai, der Wolkenträger" (Str. 6); das Fell des Rosses schimmert gleich Schaumwellen, gleich mattem Silber oder weifsem Sammet, von der Hand der schönsten Frau gestrichen (Str. 13).[1]) Hingegen enthalten die „Romanzen und Märchen" und der episch-lyrische Teil des „Nordlandes" zusammen wenig über ein halbes Dutzend Vergleiche.[2])

Die Metaphern in Strachwitz' Poesie stammen vorwiegend aus einer schönen, geadelten Sphäre. Sie erscheinen eher vornehm konventionell als volkstümlich simpel; selten gestattet er sich Vergleiche wie: Augen wie Räder, er schlief wie ein Tauber; der Erde Pein und Weh stob fort „wie unterm Hufe

[1]) Die „Türkische Justiz" wird im folgenden mehrfach citiert werden.

[2]) Hier ist der Einflufs Percys durchzufühlen. „Bilder fehlen fast ganz, nur die Sache selbst spricht" (Sallet in seiner Charakteristik der englisch-schottischen Balladen).

die Kiese“ (S. $303_{10, 18}$; 58^4 V. 1, 2). Vornehm konventionell mutet dagegen ein ehrliches Selbstlob und Selbstbekenntnis des Dichters an: er habe seine Lieder getränkt wie der fromme Pelikan seine Sprößlinge mit dem eigenen Blut (173^3 V. 5f.).[1])

Die Natur liefert ihm die zahlreichsten Metaphern: in erster Linie das Wasser, dann aber auch die Erde, Licht und Luft, die Tier- und Pflanzenwelt und die Welt der Mineralien. Hinter dem Bilde des heftig und machtvoll Bewegten, der Welle, des Lichtes und des Fluges steht bei ihm das Bild des Schwimmens und noch viel mehr des Blühens zurück. Geflügelt denkt er sich gern Träume und Gedanken, Herz und Lied, die Nacht und vor allem die Winde. Die Vorstellung des langsamen Wehens, Rinnens, Gleitens hat erst der Autor des Cyklus „Venedig“ sicher in sich aufgenommen. — Alle jene Elemente und Lebewesen bieten sich ihm natürlich in ihren verschiedenen Kategorien, Arten und Spielarten dar. Am mannigfaltigsten das Wasser:

Brunnen, Strom (Gebirgsstrom, Alpenstrom), Wasserfall, See, Ocean; einzelne Woge, Wogenkühle, Schaum, Schaumwelle, Strudelwelle, Wirbel, Schwall, Brandung, Schlund der See, Meeresschoß; Sündflut.

In dem Gebiete Licht und Luft sind am reichsten die Nacht in ihren Modifikationen von der Purpurnacht bis zum Morgenrote, die Sonne, besonders Stern und Feuer, endlich das Wetter (Blitz, Donner, Sturm) vertreten.

Aus der Tier- und Pflanzenwelt stammen — abgesehen von den vorher genannten Geschöpfen (Taube und Pelikan) — von Säugetieren: vornehmlich Roß und Löwe, vereinzelt Hund, Hirsch, Gazelle, Antilope; von Vögeln: vornehmlich Adler und Schwan, dann auch Möwe, Schwalbe, Schneehuhn, Zaunkönig; von niederem Getier: Natter und Wurm, Fisch (Delphin), Falter; von Pflanzen u. dergl.: besonders

[1]) Auf das Bild vom Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blute tränkt, kann Strachwitz durch Byrons „Giaur“ hingelenkt worden sein: „Lord Byrons Werke“, übersetzt von Gildemeister, 6 Bde., Berlin 1864/65, I, 30. Es findet sich jedoch auch in Shakespeares „König Richard III.“, 2. Akt, 2. Scene (Gaunt): einem Drama, das der Dichter ebensogut als die Byronsche Erzählung kannte (S. $178_{3, 4}$).

die Rose, in einzelnen Fällen Lilie, Granate, Ähre, Schlingkraut, Palme, ferner Samenkorn, Grün, Blüte, Duft.

Den Mineralien hat Strachwitz — den bereits erwähnten gemeinen Kies, ferner das Blei ausgeschlossen — nur edles Gestein entnommen: Silber, Krystall, Smaragd, Rubin, Diamant. In diese Rubrik darf auch die mehrfach verwendete Perle gerückt werden.

Da die Vergleiche hauptsächlich der Menschendarstellung dienen sollen, so hat der Dichter Menschenwerk, Menschliches, den Menschen selbst seltener zur Versinnlichung herangezogen. Da greift er vor allen Dingen zu dem Schiff, dann zu grofsartigen Bauten — Mauer, Zinne, Säulenordnung, Labyrinth, Siegesbogen, Dom — ferner zu kriegerischen Übungen und Waffen, zu prächtigen Kleidungsstücken, endlich zu Musik und Trank.

Strachwitz nutzt die Metaphern besonders zur deutlicheren Veranschaulichung des Sängers und in höchstem Mafse zur glänzenderen Hervorhebung der geliebten Frau. Entsprechend dem Sänger und der Geliebten aus dem physischen Reiche hat er aus dem geistigen — wie in dem Gebiete der Personifikation — besonders Sang und Liebe in plastischen Formen dargestellt. Sodann hat er gründlicher auch auf Herz und Geist, Kraft und Hoffnung, Ehre, Ruhm, Zeit Rücksicht genommen. Endlich hat er intensivere Aufmerksamkeit der Gegenständlichkeit des Schiffes gewidmet.

Der Sänger blieb ein grünes Eiland in der Sandeswüste (S. 322[4]); er girrt mit der Turteltaube Liebesstöhnen, er ist frei wie die Wolken ($325_{2,5}$). Strachwitz singt nach eigenem Bekenntnis mächtig wie Donnerhall und leicht wie Westeskufs ($160_{5,7}$). Sein Lied soll übers Meer wie ein Nordlicht zucken (231[3] V. 2; vgl. auch 60 Str. 2_8, Str. $3_{3,4}$). Oder er wirft die Lieder als Kranz seiner Geliebten zu (159_9; vgl. 127_5), und sein neues Buch ist die einzige volle Ähre seiner Jugendsaat (163[2] V. 8). Dann aber sind seine Lieder auch Perlen; sie branden, er setzt sie mit Strudelwellen und sprudelnden Kaskaden, mit dem Sturm und der Glocke im Äther in Parallele ($127_{8,6}$; 318_{12}; $144^{1,2}$). Ferner sieht er seinen Sang als ein Schiff mit Purpurwimpeln vor Anker

liegen, bis es, sein Linnen von der Liebe geschwellt, von hinnen jagt (220[4]; vgl. auch 353 Str. $4_{7,8}$), oder er ist gar ein kühner Segler auf dem üppigen Wellentanz, der sich ihm in den Gliedern der Geliebten darstellt ($148_{3,4}$). Doch nennt er seine Lieder auch weifse Möwen (352_{11}); seine Sonette naschen als Falter von dem Staub der Sonne (145_{13}) u. s. w.

An seinen Frauengestalten würdigt der Dichter hauptsächlich Auge, Mund und Hals der vergleichenden Betrachtung. Es finden sich hier, ob er sich nun die Orientalin oder sein deutsches Mädchen und selbst die nordische Jungfrau vergegenwärtigt, Vergleiche zusammen, die in ihrer Pracht und Fülle an das „Hohe Lied" gemahnen können.[1]) Jedenfalls tritt auch aus ihnen weit mehr der schwere Glanz als die Innigkeit seiner Vorstellungen zu Tage. Und es gefällt sich dieser Glanz minder in blumiger Region als in Himmelshöhe und Meerestiefe.

Die Geliebte gilt dem Dichter als eine Königskrone (S. 222[2] V. 2). Sie ist ein Strahl aus Allahs Diadem, hell wie der Stern von Bethlehem etc. („Türkische Justiz" 280 V. 39—41), oder überhaupt ein wunderschöner Stern, ein reines Ätherdüften, ein Rosenhag, ein schneebusiger Schwan (356_7; 141_{10}; 353_7; 218[2] V. 1). Ihr Antlitz dünkt ihn ein ganzer Liebeshorizont, rot und weifs wie Kasbeks Eis (280 V. 27—30). Von ihrer Stirne Marmordom rollt das Gelock, ein Siegespanier der Majestät (207_{2-4}). Ihre Brauen gleichen einen Lilienkelch (336_7). Ihr blaues, grofses Auge ist ein unermessener Meeresschofs — scheu und tief wie Adrias Gewässer (280 V. 26; 369[6] V. 2); es leuchtet wie Mondesstrahl; es tagt lächelnd, es trifft schwarzdunkel wie der Wolke Schofs und leuchtend wie des Blitzes Schrift (104_{14}; $215_{5,3,4}$). Darin wogt die Seele, eine heilige, blaue Flut, oder es taut darin der reinsten

---

[1]) Kapitel 4—7: in vielen Fällen sind freilich die Metaphern des „Hohen Liedes" realistischer, glühender sinnlich und zwar süfs und süfslich, gewürz- und weihrauchduftender als die in Strachwitz' Erotik gehalten. Gewisse Einzelheiten seiner Vergleiche erinnern auch an Ossian und an Schiller. Z. B. Ossian S. 300: „Dein Busen gleicht zwei Felsen am Strom, Zwei weifsen Pfeilern die Arme dein." Schillers „Räuber", II. Akt, 2. Szene Schlufs (Franz): „Meine Augbrauen sollen über euch hangen wie Gewitterwolken".

Seele keuschestes Entzücken, wie der Vollmond im Dunkelblauen schwimmt ($355_{3,4}$—363^4 V. 2, 3). Ihr Atem geht in Wogen (143_2). Von ihrer Lippe Lethetrank wird sein Schmerz besiegt; aus diesem Bronnen rauschen die sanften Wellen zarter Frauenrede (132^1 V. 3, 4; Str. $3_{3,4}$). Ein andermal vergleicht der Dichter ihre Stimme mit Glockenton und ihren Mund mit der Granatenblüte (141_6 und 215^2 V. 8). Ihr Hals entsteigt des Kleides samtenen Wogen wie Schaum der See ($207_{7,8}$) — ein Silberschaum des Wasserfalls, ein Schwanenflaum, darauf die dunkle Locke liegt wie dunkle Nacht auf lichtem Tag (280 V. 33, 34). Ihr Nacken dehnt sich als ein weifser Fels ($122_{1,2}$). In ihres Busens seliger Wogenkühle hätte gern ein Kaiser sein Reich verträumt (207^2 V. 7, 8). Ihr Antilopenbau wird von himmelblauem Kaftan umflossen wie die Palme von Blättern (280 V. 35—38; vgl. endlich 235 Str. 7_2).

Der Liebe Schwanenflügel wogt über dem Haupte des Dichters (S. $219_{3,4}$). Der Liebespfeil bricht, die Spitze bleibt im Fleische, und der Schaft wühlt im Herzen; die Liebe selber krümmt sich da wie ein Wurm ($205_{3,4}$ Str. 3_2; Str. 1_7). Die Minne von Strachwitz' Jugend kam geschossen als ein Sturz von Bergkolossen, als ein Blitz — als ein Strom, der vom Gebirge rollt, als ein farbenflüchtiges Feuer; seine letzte Minne ähnelt einem sonnigen See und einer alldurchsichtigen Flamme ($147_{8,7}$; 219^2 V. 5—8; Str. 3_{1-4}).

Der gefangene Admiral vergleicht das seines Helden beraubte Schiff mit einem schwarzen, verwitweten Weibe (S. 307^3 V. 2). Der Schiffsrumpf fault im Hafen wie ein schwarzer Sarkophag (244^5). Die Fregatte liegt fest im Blauen wie ein Berg (250_2). Der Dampfer erhebt sich hochspringend: er ist das meerdurchschweifende, schwarzbusige, weitausgreifende Rofs der See (231_{3-6}). Der Nachen schiefst über den Spiegel wie ein springend Perserrofs (S. 280 V. 80, 81); ehedem durchschwamm er die Flut wie ein sanfter Schwan (V. 18, 19). Auch die Gondel erinnert den Dichter an einen stillen, schwarzen Schwan, bei einer andern Gelegenheit an die schlanke Gazelle (359^5 V. 1, 2; 370_9; 361_3). Des Ankers Kralle weicht vom Grunde (195_5).

Andere, bemerkenswerte Vergleiche sind hervorzuheben:

1. Physisches wird mit Physischem verglichen.

Der Dichter möchte in den Tod reiten wie in ein kühlend Rosenbad (S. 81_8); des Sturmes schwarzer Hengst reifst die Wolkenzügel (157_7); der alte Rhein will wie ein Knäblein (früher: wie ein Böcklein) springen (248 Str. 5_8). Die See ist „weit wie ein Stern, der schiefst“ (244^3 V. 2). Die morgenländische Sonne sticht durch das Helmgewölbe wie ein Bogenschufs (269^4 V. 3). Der Flügel des deutschen Adlers schallt gleich Lenzgewittern (296^7 V. 3). Der sterbende Ritter sieht die Geliebte an wie der sterbende Aar die Sonne (310^4 V. 4). Vgl. ferner 209_6; 257^3 V. 6; 280 V. 12f., 20f., 53, 54; 297; 364^6 V. 3.

2. Geistiges wird mit Physischem verglichen.

Die Kraft zieht feurig gleich Sonnenaaren (S. 327_6). Ein schwarzer Gedanke schlägt die schweren Flügel (274_6). Dem Dichter fällt ein märchenhaftes Entzücken übers Herz wie Blütenschnee ($189_{3,4}$); er stürzt sich in seines Stolzes Schwert (205^3 V. 7, 8). Der Schwermut Schlingkraut weht von Venedigs wundervollen Säulenknäufen ($366_{1,2}$).

Allenthalben zeigt hier Strachwitz ein feines Verständnis für das Wesentliche an und in den Dingen. So heifst er Mailand die Perle der Lombardei (S. 273^3 V. 2); Venedig eine Meeresrose und einen Stern der See (364_9; 368^3 V. 5); Berlin die Stadt der Kritik und Politik (187_2). Ebenso glücklich hat er seine Zeit mit einem Zuge als eine Zeit der Summen und des Alters, der Schreier und der Schreiber aufgefafst (167^2 V. 1, 7; 177^3 V. 4). Namentlich seiner „Germania“ erste und letzte Strophe ragen hervor durch die Macht der köstlichen, weitreichenden substantivischen Attribute.

Die ganze Fülle und Mannigfaltigkeit von Strachwitz' phantasiemäfsiger Darstellung kann nur in den Umrissen beleuchtet werden. Vor allem läfst seine erzählende Poesie die Frage aufwerfen: wie belebt der Dichter seinen Vortrag, wie gewinnt er eine lebendige Handlung, und besonders, wie weifs er seine Gestalten lebensvoll vorzuführen? Schon ein Rückblick auf seine Verwendung der ästhetischen Apperzeptionsformen berechtigt zu einer vorbereitenden Antwort:

Strachwitz versteht es hervorragend in jeder Hinsicht, statt des Abstrakten das Konkrete, statt des Seelischen das Körperliche, statt des Ruhenden das Bewegte festzuhalten. Eine Reihe von Kunstgriffen hat er vorzugsweise dem damit unbewufst arbeitenden Volksgesang abgesehen.

Der Dichter wandelt auf den Pfaden des Volksliedes, wenn er seine Darstellung hie und da durch starke Ausrufe, Beteuerungen, Grüfse, Flüche, Stofsgebete, Schwüre, Segenswünsche zu befeuern sucht: S. $58_{5,8}$; S. 90^{4} V. 4; 91^{5} V. 2; 93^{3} V. 4; $104_{8}{}^{7}$ V. 1; 161^{1}; 203_{11}; 204^{5} V. 5; 232^{6} V. 1, Str. 7_{4}; 244^{6} V. 3; 255_{4}; 256^{3} V. 1, 2; 260_{4}, Str. 2_{4}, Str. 6_{4}; 263_{1}; 270_{5}; 274_{3}; 278_{13}; 279_{2}; 305^{3} V. 4; 307^{8}; 311_{8}; 328_{4}; 354_{18}.[1]) In seiner episch-lyrischen Poesie folgt er ersichtlich dem Vorbilde der „Reliques“ in der Art, die Eigenschaften, Fähigkeiten und Thaten seiner Helden superlativisch hervorzukehren: „Und der Sand ward rot auf dem Leichenfeld, Der nie mehr wurde weifs“ (S. $271_{11,12}$; ferner 91^{6} V. 3, 4; 239 Str. 7_{4}; 246^{3} V. 1, 2, 4; $247_{2,3,4}$; 248_{2}).[2]) Alles das gehört noch im wesentlichen zu den Äufserlichkeiten. Wichtiger erscheint eine Anzahl volksmäfsig sinnlicher Umschreibungen, die der plastischen Gestaltung dienen. Strachwitz bemüht sich in seinen „Romanzen“, zeitliche und räumliche Angaben so wie mancherlei Erklärungen und Berichte, die der mathematisch geschulte Verstand nach bestimmten Mafsen und festen

[1]) Z. B. in der „Chevy-chase“ (nach der Sallet-Jungnitzschen Übersetzung): Str. 2_{1}; 14_{3}; 17_{1}. „Bei meiner Treu“, „Meiner Treu“, „Nun Christi Blut auf sein Haupt“ — wie bei Strachwitz „Bei Christi Blut“ — 104^{7} V. 1, „Gott schenk' ihm Ruhe balde“ 305^{3} V. 4: Uhlands „Gedichte“ S. 408_{11}, Chamissos „Gedichte“ S. 176_{6} etc.

[2]) Z. B. in der „Chevy-chase“ (nach Sallet-Jungnitz): Str. $4_{3,4}$ „Das Kind, das noch im Mutterleib Soll diese Jagd beklagen“; Str. 8_{3} „Ein kühn'res Heer gab's nimmermehr“; Str. $10_{3,4}$ „Denn seit ihr aus dem Mutterleib, Nie that's euch not so sehr“; Str. 11_{4} „Ein Tapf'rer ward nie gebor'n“; Str. $17_{3,4}$ „Und in ganz Frankreich, England, Schottland Wagt es wohl keiner nicht“. In „Child Waters“ S. 595 (Sallet-Jungnitz): Str. $1_{3,4}$ „Kam zu ihm ein junges Weib so schön, Als je trug Frauengewand“ etc. Aber auch in W. Grimms „Altdänischen Heldenliedern“: S. 51^{3} V. 2 „Nie fiel auf ein erzürnteres Haupt In hundert Jahren mein Schwert“; S. 46_{2} „Kein Vogel war unter der Sonne so schnell, Der ihm konnt' folgen auf der Jagd“; ferner 61^{8} V. 2; 158_{2} u. s. w.

Terminologien auffafst und ausspricht, in ein knappes, anschauliches Bild umzusetzen.[1]) Die hundert Tage dauernde Fahrt Douglas' und seiner Helden wird versinnlicht: „Und bei dem hundertsten Morgenschein Da stiefsen sie an das Land", die Eile der Abreise: „Mit Schwertern schneidet die Taue ab" (S. 269 V. 11, 12; 5). Die Schnelligkeit des Elfenrosses wird nicht nach Metern und Meilen taxiert; es wird berichtet, es habe Schwalben und Sturm überholt (96 Str. 10). Die Gröfse und Schwere von Ebbelins Speer, Sporen und Helm wird gleichfalls auf Umwegen verdeutlicht: fünf Schneider, ein Fleischer, zwei Schreiner haben an des Ritters Rüstung zu schleppen und unter dieser Last zu schwitzen, vier Gesellen führen sein Rofs (101 Str. 4, 5, 9). König Högni tummelt sich viel im Streite: „Sein Stahl ward selten kalt" (240_4); König Robert mufs in wenigen Stunden sterben: er sieht nimmer den Morgen dämmern (267^2 V. 4). Des fahrenden Hornisten Lied bezaubert alle seine Zuhörer: er bläst ihnen das Herz aus dem Leibe (284_4) u. s. w. Das letzte Beispiel macht bereits auf eine besondere Art gegenständlicher Umschreibung aufmerksam: äufsere Bewegung kann die innere wiederspiegeln. Die Leidenschaft des Herzens wird von dem Volksliede durch Gang, Farbe, Geberde, Schweigen oder Geräusch der beteiligten Person ausgesprochen. Auch in Strachwitz' „Romanzen" waltet dieses bedeutsam physiognomische Element.[2]) Jarl Irold und seine Genossen nahen in Stolz und Trotz: sein Helmbusch ist hoch, von ihrem Sporenklange dröhnt der Saal (S. $88_{8, 10}$); Helges anschwellende und überquellende Wut zeigt die schwellende Stirnader, die voll werdende Brust, die gestrammte Faust an — wie er aufspringt, bricht krachend unter ihm der Sessel zusammen, ein Vorzeichen der nachfolgenden furchtbaren Heldenthat ($89^{2, 3}$). Crillon erzürnt, und Herzog

[1]) Vereinzelt wirtschaftet Strachwitz und zwar wiederum hauptsächlich nach dem Muster der englisch-schottischen Balladenweise („Chevy-chase"!) mit Zahlen: „Das Herz von Douglas" Str. $4_{1, 2}$; Str. $11_{3, 4}$; Str. $14_{1, 3}$; Str. $18_{1, 2}$; auch hat er sich der volkstümlichen Zahlenmystik bemächtigt: „Ein anderer Orpheus" Str. 4_4; „Eine Nacht" Str. 7_4; „Der singende Quell" Str. 2_8.

[2]) „Volks- und Kunstdichtung." Von Arnold E. Berger in „Nord und Süd", 68. Band, S. 90.

Guise erschrickt darüber: des ersteren Stirne färbt sich dunkelbraun, des letzteren Blick fällt zu Boden (279 Str. 7). Der kecke Rolf Düring läfst den Feind von Anfang an seine Geringschätzung erkennen: er pfeift, als er in des Riesen Haus hineinsprengt (251[3]). Die bange Schwüle der Erwartung herrscht: König Karl beifst den Silberbart (90[5]; vgl. $282_{9,10}$). Eine hohe physiognomische Wirkung übt die Mittelpartie von „Helges Treue“ aus.

Für die Darstellung von Gestalten, von furchtbaren und seltsamen bis zu erhabenen und kolossalen, dazwischen die einfacheren, überhaupt blofs ausgezeichneten Figuren, empfing Strachwitz von der Volks- und Kunstpoesie in gleicher Weise Belehrung.[1])

Furchtbare, ungewöhnliche, seltsame Gestalten, eine Masse oder ein einzelnes Geschöpf oder Gefährt, Mensch, Tier oder Geist, zeigt der Dichter gern verhüllt in der Annäherung und enthüllt in der Nähe: „Das Herz von Douglas“ (S. 265[5]), „Die Jagd des Moguls“ (S. 275[2] V. 1), „Seemärchen“ (2. Fassung des „Geisterschiffes“ Str. 13, 14); endlich 1. venetianische Terzine: aus der Seufzerbrücke Schatten gleitet eine Gondel dem Mond entgegen (357[4]). Der „Schattenstreif“ der Brücke bildet im letzten Falle eine für die Anschauung wertvolle Umrahmung: dorthin kehrt auch die Barke zurück. Die visionäre Gestalt einer schwarz gekleideten Frau, welche dem Dichter die alte, nunmehr vereinsamte Meereskönigin Venedig repräsentiert, tritt verschleiert auf; entschleiert, schaut ihr bleiches Antlitz mit dem dunkeln Auge zum Monde empor (360[5]). Und sie wallt die schattende Arkade entlang, um

[1]) Lessings Ästhetik, besonders „Laokoon“ Kap. 16 f., mag den „Erwachenden“ gebildet haben. Wurde doch Ostern 1839 bis Ostern 1840 in der Schweidnitzer Prima eine „Lehre vom poetischen Stil“ und im folgenden Schuljahr die „Poetik“ von Dr. Held vorgetragen. — Auf die Handlung in Strachwitz' episch-lyrischer Dichtung — seine „erzählende“ Poesie umfafst teilweise, wie gezeigt werden wird, auch seine eigentliche Lyrik — wird später besonders eingegangen werden. Es liegt aufserhalb des Rahmens meiner Arbeit, die Wirksamkeit der verschiedenen Kunstmittel im folgenden einzeln zu begründen. Vielmehr verweise ich hier auf das 2. und besonders auf das 3. Kapitel in Viehoffs „Poetik“ S. 94 f., S. 111 f.: „Nähere Erörterung einzelner Kunstmittel.“

sich an die Balustrade zu lehnen; sie entweicht: „Durchs Thor La Casta wandelt sie ins Helle“ (361_1). Allenthalben ist hier die scharfe Begrenzung ihres Standortes und Weges zu bemerken, wozu sich schliefslich wie in den vorigen Fällen eine kräftige Beleuchtung gesellt. — Die arme Königin schaut vom höchsten Turm durchs Fenster in den mondbeglänzten Gau hinunter (298^5): es verbindet sich mit der engen Umrahmung vorzüglich die Erhabenheit des Aussichtspunktes. Die Höhe wirkt allein schon günstig für die Aufnahme der Person z. B. in dem „fahrenden Hornisten“: „Der Spielmann auf dem Berge stand“ (284^3 V. 1); ebenso die helle Beleuchtung: „Auf tausend Halmen die Sonne blitzt“ (293_1), wobei an dieser Stelle der Teil für das Ganze zeugt. Oft genügt auch bereits ein eigentümlicher, aber leicht vorstellbarer Gegenstand, einer Person zugehörend, um die Person selbst vorzustellen: so naht die visionär geschaute Venetianerin „den schwarzen Zendel tragend“ (360_{11}; vgl. auch 275 Str. 7_8). Niemals giebt sich Strachwitz mit pedantischer, starrer Beschreibung ab; er veranschaulicht die einzelnen Teile der beschriebenen Figur — wie in „Kennt ihr mein Lieb?“, „Du bist sehr schön“ — in Bewegung, oder er rückt diese einzelnen Teile, Schmuck, Ausrüstung, nach Homers Muster und Lessings Wunsch sogar einmal an der Hand einer Handlung in die Betrachtung (Ebbelin). Neben stürmender Bewegung kann auch stumme Ruhe Effekt machen: „Helges Treue“. In dieser „Romanze“ wie im „Herzen von Douglas“ wird das Kommen und Gehen der Hauptperson angemessen vorbereitet: lauter Schall spannt die Sinne einer zweiten, wartenden Person (235^2; 267^4). Der Dichter malt nach Lessings Rat die Wirkung, die der Gegenstand hervorruft, und hat auf diese Art den Gegenstand selbst gemalt; dieser mittelbaren Vorführung bedient er sich teilweise auch in dem „Geisterschiff“. In den „Ohnmächtigen Träumen“ wirken Schall und Bewegung bei der Schilderung des Reitergefechtes zusammen, wogegen die schon mehrfach betrachtete, visionäre Venetianerin langsam in feierlichem Schweigen auftaucht und Napoleon vollends still und regungslos dasteht, die Arme gekreuzt (177^2 V. 1). Bereits aus dem letzten Beispiel springt das Monu-

mentale des Strachwitzischen Stils hervor. Der Dichter durchschreitet eine weite Halle: sein Schritt rauscht dumpf an die Wölbung (197[2] V. 2). Richard Löwenherz' Lippe ist im Tode stolz gebäumt (93[5] V. 2; vgl. 274_1). Heinrich der Finkler ragt wie ein Münster (297[1]). Die Masten des Geisterschiffes zerreifsen bei der Fahrt den Himmelsdom (Str. $13_{3,4}$ der älteren Fassung). —

Neben diesen plastischen Mitteln verfügt Strachwitz über bedeutende rhetorische Mittel.

In mannigfachen, sprachlich eigentümlichen Wendungen hat sein Stil jene hinreifsende Fülle und Macht des Vortrags, jenes schwungvolle, bald wuchtige, bald stürmische Pathos erreicht, wie es wenigen zeitgenössischen Poeten gegeben war. Die Rhetorik gehörte zu den wichtigsten Requisiten der Lyrik der dreifsiger und vierziger Jahre, namentlich der politischen Tendenzpoesie. Doch fand Strachwitz schon bei Schiller und dem jungen Rückert, in der Hauptsache freilich erst bei Grün, Freiligrath und vor allem bei Herwegh in dem Gebrauche der deklamatorischen Technik eine vorzügliche Schule. Hinter letzterem blieb er in Hinsicht auf die Reichhaltigkeit der Redekünste etwas zurück. Seinen Zeitgedichten und noch mehr seinen „Romanzen" sollten die oratorischen Formeln aufserordentlich zu statten kommen. Weniger günstig war es, dafs sie auch ziemlich reichlich seine Erotik durchdringen durften. In diesem Felde wirkt die glänzende Verve manchmal ernüchternd und erkältend („So mufs ich denn gehen" etc.).

Von den einfachen Redefiguren kommen für die Strachwitzische Poesie Ellipse, Asyndeton und Polysyndeton in Betracht, die Formen der Eile, der Beschleunigung, des vorwärts drängenden Ungestüms und der anschaulich malenden Überleitung, Gleichsetzung und Beruhigung entscheidender, folgenschwerer, fortschreitender Momente. Die letzte Strophe der „Streitlust", der erste Teil von „Richard Löwenherz' Tod" und namentlich „Mein altes Rofs" sind in hohem Mafse elliptisch gehalten. Einzelne Ellipsen sind durch die bevorzugte Interjektion „Ha" eingeleitet worden, z. B. 179_5; 198[4] V. 1, 2. Frei von jeder manierierten Überfülle, bediente sich der Dichter

der asyndetischen und polysyndetischen Stilisierung: „Mufs nicht denken, rechnen, klügeln“ (S. 126_7; vgl 139_6)[1] — „Und still und fromm und häuslich thun“; „Er hob sie empor und herzte die Dirn' Und hob und herzte sie wieder“ (51_{12}; $76_{13, 14}$; vgl. 51_{16}; 104^6 V. 1). Nur in der ersten Fassung der „Jagd des Moguls“ macht sich die polysyndetische Satzverknüpfung durch „und“ (Str. 4, 6, 7) stark bemerkbar.[2])

Vorwiegend aber hat sich Strachwitz der eigentlich belebenden und befeuernden Formel, der Repetition, bemächtigt, welche nicht nur einzelne wichtige Worte über minderwertige erhebt, sondern auch Sätze gliedert und nicht blofs einzelne Satzteile und Sätze, sondern auch Verse und selbst Strophen einheitlicher zusammenfafst. Mit ihrer Hilfe, da sie in ihrem weiteren Umfange Rede und Bild parallel anordnet, hat der Dichter namentlich in seiner eigentlichen Lyrik einen oft sehr durchsichtigen und übersichtlichen, von Anfang bis zu Ende geschlossenen Aufbau der einzelnen Stücke durchgesetzt. Weniger — hätte jedoch in vielen Fällen mehr gegolten.

I. Die einfache Verdoppelung eines Satzgliedes in einem Verse, die volkstümliche Epizeuxis,[3]) hat Strachwitz verhältnismäfsig sparsam gebraucht: „Nur lafst mich hinaus, nur lafst mich hinaus“ (S. $73_{11, 23}$; vgl. 284^2 V. 1; besonders „Mein altes Rofs“ Str. 4_2; 4_6; $7_{2, 5, 6}$; 8_6). Dasselbe gilt von der Annomination (102_8; 369_4). Eine höhere Bedeutung gewinnt jene in den Refrains des Cyklus „Den Frauen“, wo sie sich in manchen Gedichten regelmäfsig in einem bestimmten Verse jeder Strophe einstellt (S. 190 V. 8; 202 V. 2; 222 V. 1);

---

[1]) Ihm fehlte eine so ausgedehnte Satzgliederung, wie man sie z. B. in Klopstocks „Messias“ antrifft: „Mich dürstet! Ruft's, trank, dürstete, bebte, ward bleicher, betete, rufte“ (X. Ges. 1048 f.).

[2]) Weniger von Heine (bei Uhland seltener: „Abschied“ S. 208 Str. 8, „Harald“ S. 304 Str. 5) als von Schiller wurde Strachwitz auf das Polysyndeton hingewiesen. Letzterer beginnt gern die Strophen mittels „und“: „Das Eleusische Fest“ Str. 13—18, „Der Graf von Habsburg“ Str. 2—4, 6, 7, 12, ferner 6 Abschnitte des „Handschuhs“, doch auch innerhalb des 2. Abschnittes tritt dieses einfachste Bindemittel auf, ebenso in Str. 21 des „Ganges nach dem Eisenhammer“, vollends in der „Bürgschaft“ und in dem von Strachwitz hochgeschätzten „Taucher“ (Str. 6, 8, 9, 12, 13. 26).

[3]) Häufig bei Percy, ferner bei Chamisso etc.

dann da, wo die Wiederholung von dem zu wiederholenden Worte durch ein oder ein paar Worte getrennt ist: „So bleibe stolz und bleibe kalt“; „In jungem Stolz und junger Kraft“ (116^3 V. 7; 213_2). Eigentümlich aber wirkt sie erst, wenn das zweite Glied der Verdoppelung ein neues Attribut oder — seltener — Silbenmehrung oder Silbenneuerung bringt. „Der Elfenring“ ist hier an erster Stelle anzuführen: Str. 5_1; 6_1; 8_1; 13_1; 13_3. Ferner: „Du weifse Fee, du listige Fee“ (302^5 V. 1; vgl. 206_7); „Unser Kennen und Verkennen“ (81_7)[1]; „Er hieb einen Streich, einen Heldenstreich“ (89^8 V. 1); „Rittertreu und Ritterehr'“, „Eh Krämerwitz und Krämerjoch“ [2] (256^2 V. 7; 103_5, ferner $103_{13, 25}$).

II. Die Repetitio verknüpft in einer Strophe

a) zwei und mehr aufeinander folgende Verse. Die zusammengehörigen Worte nehmen mannigfache Positionen ein. Vorzüglich kommt diese Wiederholung in der ersten Strophe der „Germania“ zur Geltung, wo sie fast ausschliefslich in den Versanfängen steht, umfänglicher in „Keiner Sinekure“ Str. 2, 3 u. s. w. Vgl. $48_{5, 6}$; $70_{5, 6}$; 89^9; 260 Str. $9_{2, 3}$; endlich:

„Doch weg mit dem falschen Gesichte
Und weg mit dem falschen Meer“ ($130_{1, 2}$)[3].

b) die einander entsprechenden, übers Kreuz gereimten Verse:

„Noch giebt es Helden bieder
— — — — — — — —
Noch giebt es Heldenlieder“ ($70_{1:3}$; vgl. $115_{5:7}$; 229^3).

III. Endlich schliefst die Repetitio aufeinanderfolgende Strophen zusammen. In dieser strophischen

---

[1]) In diesen Wortspielen wufste Herwegh zu glänzen: „Trotz Falk und Katafalk — „Und seit loyal dort Loyola“: „Gedichte eines Lebendigen“ I, 7_8; I, 117_8.

[2]) Wie in Goethes „Fischer“ Str. 2_3: „Mit Menschenwitz und Menschenlist“.

[3]) Wie bei Heine: „Was willst du thörichter Ritter
Mit deinem thörichten Traum?“
Werke I, 88 No. 58 Str. $5_{3, 4}$.

Technik konnte Strachwitz namentlich von Grün Belehrung empfangen, in erster Linie von Grüns „Schutt.“ [1])

a) 88^{3-4}; 89^{6-7};

b) 117 Str. $2_{1:3}$ — Str. $3_{1:3}$; 132^{1-4}; 246^{3-4}; 310^{2-3}.

Besonders zu beachten sind die Verse:

„Wir sind des Königs müd' und satt
— — — — — — — — — —
Wir sind des Königs satt und müd'“ ($88^{10, 11}$),

wie auch der einzelne Vers:

„So weifs und rot, so rot und weifs“ (281_3. ebenso $171_{1, 2}$). [2])

Ebenso fällt es auf, dafs Strachwitz in seinen „Romanzen“ nach dem Muster der englisch-schottischen Lieder durch die häufige Wiederholung des Namens, dessen Träger das vornehmste Interesse zukommt, ausgezeichnete Effekte erzielt. Winfred, König Helge und die Maid Sigrun, Rolf Düring, Crillon, aber auch das Elfenrofs und die „Perle der Wüste“ werden auf diese Art schon äufserlich dem Betrachter näher gerückt.

Endlich läfst der Dichter nach dem Beispiel des Volksliedes eine einzelne Zeile, welche vor allem in der ersten, mittelsten oder vorletzten Strophe steht, am Schlusse der letzten Strophe wiederkehren (S. 50_4; 59_{16}; 76_1—77^2 V. 1; 169 Str. 2_8 — Str. 4_8; 178 Str. 4_8 — Str. 5_8; 256 Str. $3_{1, 2}$ — Str. $8_{1, 2}$; 309 Str. 8_4 — Str. 9_{12}). Oder es wiederholen sich gar wie in den englisch-schottischen Balladen [3]) ganze, besonders wichtige Strophen (73^{3-6}; $200^{2, 3}$ V. 1, 2 — Str. 6, $7_{1, 2}$; 239 Str. 1—16). Der Kehrreim tritt in den „Liedern“

---

[1]) „Schutt“ S. $20^{5, 8, 9, 12-13, 16-17, 18}$; $22^{5, 7-9, 11-13}$; $81^{1, 5, 9, 13}$; $108^{1, 5, 9, 13, 19}$; $140^{1, 5, 9, 13, 17}$; $179^{1, 5, 9, 13, 15}$ etc. Aber auch in dem „Letzten Ritter“ z. B. $175^{1, 5, 9, 13}$; in den „Spaziergängen“ z. B. $25^{1, 5, 9}$; in den „Gedichten“ z. B. $9^{1, 5, 9}$.

[2]) Vgl. „Herr Olaf“ in dem „Wunderhorn“ I, 296 Str. 4: „Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag“; in den „Reliques“: „The jew's daughter“ Str. $3^{1:3}$ „Scho powd an apple reid and white . . . . Scho powd an apple white and reid“ (von Herder übersetzt: Werke V, 151).

[3]) „Young Waters“ in den „Reliques“ S. 376 Str. 9 = 14 („Der eifersüchtige König“ in Herders Werken V, 139); „King Estmere“ ebenda Str. 23 = 24, 26, 27 = 40, 41, wie in der von Gildemeister übersetzten „Douglas-tragedy“ Str. 3—10, im „Tunnel“ vom Übersetzer vorgetragen am 26. November 1843 (Scotts „Minstrelsy of the Scottish border“, 3 Bände Edinburgh 1821, II, 218).

nur ein einziges Mal auf (S. 94). In den „Gedichten“ repetiert er meistens die Überschriften, besonders in der Abteilung „Den Frauen“. Allein zeigt sich der Kehrreim besonders zu Anfang: „Du gehst dahin“; „So mufs ich denn gehn“; „Nieder, nieder“; „Der Himmel ist blau“; oder er bereichert Anfang und Ende: „Du bist sehr schön“; „Kennt ihr mein Lieb?“; „Wie gerne dir zu Füfsen“; „Mich freut's“. Einzig am Ende hat Strachwitz den Refrain — ausgenommen die lyrische Apostrophe „Germania“ — in seinen „Romanzen“ postiert: „Winfreds Meerfahrt“, „Rolf Düring“, „Der gefangene Admiral“, „Der König immer der erste“.

Der Weg von Strachwitz' Redefiguren lenkt zu seiner Rede selbst hin, auf seine sprachlichen Mittel.

b. Sprachlicher Stil.

Mit der zunehmenden Reife des Dichters gewann sein sprachlicher Stil an Natürlichkeit, Volkstümlichkeit und an schöpferischer Macht. Trotz aller sprachlichen Kraft und Kunst steht er vielleicht stärker als Platen, in jedem Falle schwächer als Rückert unter dem Bann des formalen Stils. Metrum und Reim lassen ihn nach synonymen Bezeichnungen ausschauen. In Wort- und Satzbildung sucht er, abweichend von dem herrschenden Schriftdeutsch, bald eine Verkürzung, bald eine Erweiterung zustande zu bringen. In der Hauptsache folgt er der traditionellen, zeitgenössischen Poetensprache. Ihm eignet, so darf cum grano salis behauptet werden, im allgemeinen, aber auch in gewissen Einzelheiten der Stil Goethes.[1]) Er hat mehr als die „artige“ Rolle (S. 139_8) von dem Autor des „Faust“ empfangen. In viel höherem Grade ist sein Ausdruck allerdings von der Romantik und ihren Epigonen beeinflufst worden, namentlich von Uhland. Aus dieser Richtung flossen ihm zahlreiche archaistische Elemente zu: es handelt sich hier zumeist um Wörter, die auf die mittelhochdeutsche Sprachperiode, jedoch auch um solche, welche auf das 17. und 18. Jahrhundert zurückgehen. Natürlich nützten

[1]) Hermann Grimm, „Goethe-Vorlesungen, gehalten in der kgl. Universität zu Berlin“. 2. Aufl. Berlin 1880. S. 3.

ihm in diesem Gebiete ebenso sehr die Übersetzungen des Nibelungenliedes, der „Reliques“, der „Altdänischen Heldenlieder“, endlich der echte Volkston des „Wunderhorns“. Mancherlei obsolete und vulgär mundartliche Formen drangen aus dem mitteldeutschen Dialekt seiner Heimat unmittelbar in seine Diktion ein: Eichendorff mochte ihm in diesem Punkte nichts oder sehr wenig Neues bieten. Chamisso wies ihn auf die klare, realistisch gefärbte Fassung der Rede hin. Dieser und insbesondere Heine veranlafsten ihn dazu, dann und wann den gewöhnlichen Konversationston aufzugreifen. Der Anregung von seiten des letzteren Dichters, aber auch Herweghs und Freiligraths hat er es zu danken, dafs er sich zu bestimmten Zwecken des Fremdwortes zu bedienen wufste. Neubildungen legte ihm in erster Linie Rückert nahe.

Alles in allem: Strachwitz' eigentümlicher Sprachstil, in der Platenschen Schule geglättet und verfeinert, nimmt die Mitte ein zwischen dem Ton des alten, konservativen Volksliedes und der neuen, revolutionär fortschreitenden und selbstschöpferischen Kunstpoesie.

Wie schon aus manchen Korrekturen hervorging (vgl. oben S. 43), bemühte sich der Dichter eifrig um wohlklingende Ausdrücke. Besonders in den südlichen Strophen sollten seine Verse „Melodie“ besitzen (S. 144_4). Auch in der Wahl der Heldennamen, die er seinen frei erfundenen „Romanzen“ mitgab, wurde er von seiner Freude an vokalischem Wechsel, an gedehnten und vollen Klängen geleitet. Und um nur noch eines hervorzuheben: eine greifbare Vorliebe hegte er für das klangvolle „tauen“. Wohl kennt er auch die sinnverwandten Verba träufeln, träufen, triefen, tropfen, rinnen u. s. w.; dennoch läfst er Thränen und eine weiche Stimmung, einmal sogar den „Sangstrom“ und die Sündflut „tauen“: S. 137^2 V. 1; 151_5; 176^2 V. 4; 256^3 V. 1; 363^4 V. 1. Selbstverständlich steht bei ihm das Substantivum Tau als Simplex wie als Kompositum in der gleichen Gunst; also neben Wonnetau und Purpurtau: Perlentau, Nektartau, Wellentau (S. 94^3 V. 2; 329^1 V. 4; 349 Str. 5_1). Doch hat Strachwitz keineswegs, wie sein Verhalten der Synkope etc. gegenüber lehrte und noch gründlicher lehren wird (vgl. unten S. 95 f.), den euphonischen Effekt in seinem

Sprachstil obenan gestellt. Es nimmt darin eben die Charakteristik den ersten Rang ein, wenn auch nicht mit absoluter Übermacht. Demgemäfs erscheint sein Wortschatz durchaus nicht so ergiebig wie etwa bei einer Annette von Droste-Hülshoff. Als Idealist geht er wählerisch vor. Doch umfafst seine Sprache immerhin beispielsweise mehr als 50 Verba, die eine Bewegung auf der Erdfläche ausdrücken und ebenso viele, die eine Klangempfindung bezeichnen. Man mustere nur einmal die verschiedenen Verba des Schalles, nämlich:

Klingen, tönen, hallen, schallen, läuten, sausen, brausen, toben, tosen, donnern; zischen, kochen, brodeln, strudeln, sprudeln; picken, pochen, klatschen, lärmen, pfeifen, knirschen, knarren, rasseln, rumpeln,[1]) rollen, krachen, schmettern; hauchen, summen, murmeln, munkeln, flüstern, säuseln, girren, plaudern, schwatzen, rufen, schreien, leiern,[2]) dudeln, greinen,[3]) winseln, wimmern, stöhnen, ächzen, keuchen, röcheln, schnaufen, schnauben, wiehern, schrillen, gellen, heulen, brüllen.

Wie angedeutet: die Verba der Bewegung nehmen in Strachwitz' Stil eine bedeutende Stellung ein. Legt er es doch überhaupt darauf an, das Verbum nach Kräften als treibenden Faktor auszunutzen. Kann er ein Zeitwort der Ruhe auch nicht immer durch ein Zeitwort der Handlung er-

---

[1]) Im schlesischen Dialekt = poltern. Vgl. Weinhold: „Über deutsche Dialektforschung" S. 96.

[2]) leiern: Berndts „Versuch zu einem schlesischen Idiotikon", S. 79.

[3]) Ahd. grînan., mhd. grînen = den Mund verziehen zu einem selbstzufriedenen oder schadenfrohen Lachen, so dafs sich die Zähne zeigen. Vgl. Heynes „Deutsches Wörterbuch" I, 1243; H. Pauls „Deutsches Wörterbuch", Halle 1397, S. 189; Friedr. Kluges „Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache", 3. Auflage, Strafsburg 1884, S. 256. Auch im schlesischen Dialekt vorhanden: Weinholds „Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche". Anhang zum 14. und 16. Bande der Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien 1855, XIV, 30. Zu nennen ist hier auch noch das Substantiv Geplärr, von dem Verb plärren (plerren, plarren, plaren) abgeleitet, d. h. blökend schreien oder heulen: „Deutsches Wörterbuch" von J. und W. Grimm, Leipzig 1889, VII, 1898; „ursprünglich von tierischen Lauten gebraucht": Pauls „Wörterbuch" S. 343; Kluges „Etymologisches Wörterbuch" S. 256; Daniel Sanders' „Wörterbuch der deutschen Sprache", 3 Bde., Leipzig 1860—65, II, 557.

setzen, so sucht er wenigstens in den gegebenen Grenzen hin und wieder künstlich die Bewegung oder Richtung hervorzukehren. Seine Poesie weist eine kleine Schar prägnanter Verben auf, von denen er ein paar aus eigener Initiative abgeleitet zu haben scheint: hineintrotzen, hinprahlen, überflammen (d. h. an Flammen übertreffen); einkesseln, hügeln, vertauben (S. 180^{3} V. 2; 288^{8} V. 3; 147_{11}; 52_{7}; 57_{8}; 74_{2}). In dieser Hinsicht bemerkenswert ist auch ein Substantivum in der „Türkischen Justiz“: „mit entschlossenem Pack“ (280 V. 86).[1])

Dem bewegten Leben zuliebe zieht der Dichter das partizipiale dem adjektivischen Attribut vor: freilich auch deshalb, weil sich jenes leichter einem anapästischen Rhythmus anschmiegt. Vorzüglich wird durch diese Beiwörter in dem „Herzen von Douglas“ der Ritt der Sarazenen ausgemalt (S. $369^{5,6}$). Dagegen hat Strachwitz bestimmte Wahrnehmungen des Gesichtes, die Farbenempfindungen — im Gegensatz zu denjenigen des Ohres — vorzugsweise in der Adjektivform geboten. Am häufigsten kommen in seinen Gemälden die Grundfarben, Grün, Rot, Weifs, Schwarz, vor; letztere spielt in dem Cyklus „Venedig“, ein Ausdruck der herrschenden düstern Stimmung, eine wichtige Rolle. In einem kurzen Ghasel (S. 157) finden sich kurz nacheinander die Attribute grün, blau, weifs, schwarz, rosig zusammen. Doch versteht Strachwitz auch die Nuancen zu reproduzieren. So hat er den dunkeln, lichten und unbestimmten Reflex eines Gegenstandes fixiert: schwarzblau, veilchenblau, himmelblau, lichtblau; dunkelgrün, meeresgrün, grünlich; dunkelrot, blutrot, glutfarbig, rosenrot, goldrot, feuergelb; dunkelbraun, broncebraun, schwarzdunkel; blütenweifs, schneeweifs. Das Strachwitzische Kolorit erscheint voll, gesättigt, glänzend. Es nimmt ungefähr die Mitte ein zwischen dem gut deutschen, sanft leuchtenden Gold in Rosa Uhlands und der exotischen bunten und brennenden Pracht Freiligraths.

---

[1]) Heyne in seinem Wörterbuch II, 1085 citiert die obige Wendung und erklärt Pack als „Substantiv zum Verbum packen, Handlung des Packens, Anfassens bezeichnend“.

Die Farben-Komposita führen auf eine Kardinalfrage hin: in welcher Weise treten in Strachwitz' Dichtung Vulgarismen, Archaismen und Neologismen auf?[1])

Die vulgären Bezeichnungen — wie die vorher zusammengestellte Gruppe der Verba des Schalles beweist — hat der Dichter nur vereinzelt ins Feld geführt; jene lassen sich unschwer noch um mancherlei feinere Abstufungen vermehren.[2]) Auch ist Strachwitz allen gemeinen und rohen Idiotismen und Provinzialismen, deren sich Bürger und Chamisso[3]) in ihren episch-lyrischen Gedichten nicht selten bedienten, grundsätzlich aus dem Wege gegangen. Daher sind die volkstümlich gearteten Verben, die er verwendete, bequem in Augenschein zu nehmen:

Zappeln, schlottern, plumpen, stiefeln, stapfen,[4]) schlendern, von hinnen streichen, tummeln, walzen; stieren, glotzen, schielen, besehen; quetschen, zausen, zupfen, schüttern,[5]) flirren, kirren, kitzeln, jucken, spucken, letzen, ergattern,[6]) verschachern, aushecken, bewitzeln, satt kriegen.

---

[1]) Die Fremdwörter spielen in Strachwitz' Poesie die wichtigste Rolle in dem Versende: darauf wird später Bezug genommen werden (vgl. unten S. 106). Sie stehen im Versinnern ohne jeden komischen Beigeschmack z. B. S. 50_6 und 163 Str. 5_6; S. 48_7 glänzt sogar ein französischer Ausruf: „Laissez aller!"

[2]) Wie war dagegen das Ohr einer Annette von Droste-Hülshoff für die feinen Geräusche namentlich in dem Grase und auf dem Wege geschärft: sumsen, surren, rummeln, ruscheln, rascheln, rispeln, krimmeln, knistern, knittern, knacken, knattern, quitschern etc.

[3]) Vgl. z. B. „Der Bettler und der Hund" (1829) in Chamissos Gedichten S. 254.

[4]) Von dem Riesen gebraucht: wie in Eichendorffs Gedichten S. 401_{16}.

[5]) In Simrocks Nibelungenlied S. 374_4, in Goethes „Klaggesang von der edeln Frauen Asan Aga" V. 89; aber auch z. B. in den Gedichten der Droste-Hülshoff (Reclam) Leipzig [1883], S. 190^4 V. 5, endlich im schlesischen Dialekt: „Über deutsche Dialektforschung" S. 99, „Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche, eine Fortsetzung der Weinholdschen Beiträge" von Hoffmann von Fallersleben in K. Frommanns „Deutschen Mundarten". Nürnberg 1857, IV, 184. In Heynes „Deutschem Wörterbuch" wird Strachwitz' Vers S. 80_5 citiert: III, 500.

[6]) Letzen z. B. auch in Freiligraths „Gedichten", 2. Auflage 1839, S. 143_5 [c]; dieses und das folgende Verb kommt auch in der schlesischen Mundart vor: Berndts Idiotikon S. 79, „Über deutsche Dialektforschung" S. 116.

Wenn Strachwitz die Vulgarismen im grofsen und ganzen hintansetzt, so zieht er die Archaismen umso lieber in seine Kreise: natürlich läfst sich eine feste Scheidewand zwischen diesen und jenen nicht aufrichten. Letztere dienen vielfach lediglich seiner Bequemlichkeit und sind dann als poetische Licenzen aufzufassen. Jedenfalls hält er sich an die altertümlichen Ausdrücke viel mafsvoller als Uhland und Eichendorff oder als Herder und W. Grimm in ihren Volkslieder-Übertragungen. Einzelne Besonderheiten haben freilich selbst in seine Orientstücke Eingang gefunden: die Thale von Hindostan, verluppt[1]); die Fraue, das Genicke[2]) (275$_4$ Str. 3$_2$; 288^6 V. 3; 290$_4$). Überhaupt hat der Dichter Substantiv, Verb, Adjektiv und Adverb in Flexion oder Konstruktion hie und da ungewöhnlich und auffallend behandelt. Selten hat er einmal in allzu kühnem Zugreifen fehlgegriffen.

I. Zunächst ist eine Reihe von Substantiven anzuführen, die vor allem den Zweck verfolgen, den alten Volkston anzustimmen:

Reiger (S. 105$_4$ etc.)[3]); Röfslein, Mägdlein, Magedein[4]) (76$_4$, 106$_1$, 304$_7$); Fant, Gesell, Wicht, grober Gast[5]) (251^2

---

[1]) Thale in der Dichtersprache allgemein üblich: z. B. in Rückerts „Ges. Gedichten" II, 90 No. 4 V. 2, in Freiligraths „Gedichten" S. 316$_{17}$; verluppt — an anderer Stelle, wie bemerkt, vermieden — ist nach L. B. S. 42 falsch gebraucht worden; vgl. Wielands „Oberon" III, Ges. V. 1306.

[2]) Genicke und Fraue: mhd.; das letztere Substantiv bei Eichendorff häufig.

[3]) Pontoppidan, „Versuch einer natürlichen Historie von Norwegen", aus dem Dänischen von J. A. Scheiben, Kopenhagen 1753—54, II, 146; Platens Werke II, 243$_{15}$; S. 106$_7$ in Heynes Wörterbuch III citiert.

[4]) Magedein z. B. bei dem jungen Heine: Werke II, 3 No. 3 V. 2. Im Gegensatz zu Uhland und Eichendorff wie zu der schlesischen Mundart hat Strachwitz Diminutiva wie Röfslein etc. ziemlich selten verwendet.

[5]) Fant einerseits wie bei Uhland (von „Klein Roland") S. 337 Str. 10$_3$, 30$_3$ und anderseits wie bei Heine I, 349 „Der Apollogott" Str. 3$_1$ „ein schöner, blondgelockter Fant", I 336 „Der Schelm von Bergen" Str. 2$_3$ „ein schlanker Fant". — Wicht: Uhland 333^4 V. 1, 337 Str. 30$_6$ („der grobe Wicht"), auch in Goethes „Totentanz" Str. 6$_3$; „grober Gast" wie bei Chamisso: „grober Gesell" S. 238$_2$, vgl. auch Heine I, 20 No. 7 Str 5$_1$; „Wunderhorn" I, 82$_1$ („scharfer Gast").

V. 3 etc., Str. 4_2, 10_3, 252_5); Junkherr (101_3); Fährde,[1]) Mahd, Blachfeld (296_8, 83_6, 180^4 V. 1).

Tritt bei andern des Dichters Hang zum Altertümlichen auch nicht stärker hervor, so macht sich doch bei diesen gleichzeitig ihre schöne Klangfarbe geltend: Fehde, Minne, Minnehuld, Degen (Held), Buhle, Fei, Leu, Aar, Demant, Born, Bronnen, Odem, Totenschrein.[2]) Eine dritte Schar ist zugleich sichtlich mit Rücksicht auf Reim und Metrum gewählt worden. Besonders auf das e der Endsilbe — von der neuhochdeutschen Sprache in einer Anzahl der zunächst folgenden Wörter ausgestofsen — ist hier das Augenmerk zu richten. Es findet sich also neben Fraue, Geselle, Feie, Leue: der Greise (S. 360_7),[3]) das Herze (218_3 etc.), die Scheue (211_7, 362_7); ferner: die Schöne, Schnelle, Kläre, Grüne (151_{10}, 371_{10}, 363_2, 338_2); die Phantasei (213^5 V. 4)[4]); der Spielemann, Engelland (284_1, 92^4 V. 1).[5]) Dagegen hat Strachwitz die kürzere Form bevorzugt: Norweg, Normann (87^5 V. 2, 89_1 etc.)[6]); der Braus (321_{13}).[7]) Zu erwähnen sind auch Morgane und Prose (nhd. — a: $158_{7,14}$).[8]) Neben der „Grüne“ sticht weiterhin das

---

[1]) Uhland S. 370_9.

[2]) In der gehobenen Sprache sind die Wörter der drei letzten Zeilen allgemein im Schwange. Z. B. die Fei bei Uhland 352^4 V. 3; Leu in Schillers „Handschuh“ V. 29, bei Freiligrath 57_2; Born, von Strachwitz gern in Kompositen verwendet, auch im Schlesischen (Berndts Idiotikon S. 20); Bronnen bei Uhland 227^6 V. 4, Rückert I, 11_9; Totenschrein in Goethes „Faust“, 1. Teil, V. 2516.

[3]) Wunderhorn I, 83^4 V. 3; Chamisso 529_1 („Salas y Gomez“ I). Im allgemeinen wurde der Dichter auf die voranstehenden, volleren (mhd.) Formen beispielsweise durch die „Altdänischen Heldenlieder“ hingelenkt: 92_7 „liebster Sohne mein“, 157^3 V. 2, „sein Schwerte gut“ etc.

[4]) Schillers „Elegie auf den Tod eines Jünglings“ Str. 8_8; Klopstocks bekannte Ode „An Ebert“ V. 2; Kläre: in Grüns „Gedichten“, 99_1.

[5]) Engelland: Wunderhorn II, 136_{15}; Altdänische Heldenlieder 157^7 V. 1.

[6]) Normann = Nordmann, Normanne in Herders Werken V 243_6, in Simrocks Nibelungenlied 119_{15}, in W. Alexis' „Herbstreise durch Skandinavien“, 2 Bde., Berlin 1828, I, 206 (Ballade von Herrn Zinclair). — Norweg in Heines Werken I, 166 No. 4 V. 10.

[7]) mhd. brûs. Altdänische Heldenlieder 98^7 V. 1.

[8]) Wohl dem Französischen à la Freiligrath nachgebildet. Vgl. Kurt Richter, „Ferd. Freiligrath als Übersetzer“, Berlin 1899, S. 41.

„kindische Bezeigen“ (163_{10}) hervor.[1]) Überhaupt nahm der jugendliche Poet gern zu dem Verbum seine Zuflucht, um es zur Not als Substantivum zu gebrauchen: das Tragen (343_9) besonders aufdringlich: „von deutscher Lieder Hauchen“, „ihres Bunds Vereinen“ (324_{13}, 322_8).

Ungewöhnliche, archaistische Deklination:

aus der Mafsen, in der Mitten (284 Str. 6_2, 78 Str. 5_6).[2]) Fehlerhaft hat der Dichter konstruiert: „Es taucht das All in Liebesozeanen“ (144_{12}). Neben den Thalen kennt er natürlich auch den edeln Plural die Lande und den derben: die Jungens (160 No. 6 V. 3; 307_7).[3]) In eigentümlicher Bedeutung verwendet er einmal das Bild[4]) (94 Str. 4_1; vgl. die Variante zu 215 Str. 3_2).

II. Auch die Verben weisen neben klangvollen, weit verbreiteten — dräuen, küren, frommen — mancherlei Besonderheiten auf. Ihre Vor- oder Endsilbe springt hervor. Jene macht sich bemerkbar durch ursprüngliche Eigenart oder durch eigenwillige Modelung von seiten des Dichters, endlich dadurch, dafs sie wider Erwarten eingeführt ist, und dafs sie fehlt, wo man sie erwarten könnte. Diese fällt auf durch eigenmächtige Kürzung und durch die Nichtumlautung oder Umlautung des Stammvokals. In vielen Fällen erweist sich hier der Reim als die dominierende Triebfeder der ungebräuchlichen oder wenig gebrauchten Wortformen. Also:

erschauen (249_3, 336_5),[5]) erblitzen (289^4 V. 1), erlähmen (analog zu erschlaffen in der vorangehenden Zeile gebildet, 321_{11}); (sich) erraffen (99^3 V. 5); zerfahren, zernichten, zerbersten (57_{12}, 326_{13}, 89^8 V. 2); umgattern, umfalten (303^4 V. 2, 126_{10}); drängen (= bedrängen 170_2); schlagen (= erschlagen

---

[1]) „Freundliches Erzeigen“ in Goethes „Faust“ II, 3. Akt, V. 900.

[2]) Nibelungenlied 139_3. — Wunderhorn I, 70_8, Uhland 337 Str. 28_4.

[3]) Die Lande: Uhland 388_2; Jungens: in dem Jargon der Seeleute, von Niederdeutschland her: Heynes Wörterbuch II, 263.

[4]) Verächtliche Anrede = Weibsbild etwa. Im schlesischen Dialekt: ein „rechtes Bild“ = „Schelte für unangenehme und häfsliche Leute“ — Weinholds „Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche“ XIV_9; Pauls Wörterbuch S. 72.

[5]) Schillers „Handschuh“ V. 23.

239_6)[1]); (sich) jüngen (182_6)[2]); (sich) erniedern (329_6)[3]); verflüchten, versteinen (344^4 V. 4, Str. 5_2)[4]); zerstücken,[5]) beschwichten (290^8 V. 3, 371_5); fodern (223^3 V. 3)[6]); dammen (= dämmen 155_{14})[7]); hammern (= hämmern 229^2 V. 4)[8]); ründen (= runden 137 Str. 4_4)[9]); sprützen (= spritzen 244_3; 260^3 V. 2; 289^4 V. 3).[10])

Altertümliche Präterita:

forchte, hub, fund (251 Str. 10_5; 76^3 V. 3, 239 Str. 12_3; 94 Str. 9_1).[11]) Die Korrekturen lehrten bereits, dafs Strachwitz auf diesem Gebiete bisweilen schwankte. Entschieden zog er „borst“ dem edleren „barst“ vor (91_6; 258_9).[12]) Da-

---

[1]) Wie im mhd. slahen. Nibelungenlied 35_3; A. W. Schlegel in seiner Übersetzung von Shakespeares „Richard III.“, 1. Akt, 2. Scene (in der Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, herausgegeben von Wilhelm Oechelhäuser: „W. Shakespeares dramatische Werke“, 1. Band, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien 1891, S. 221).

[2]) Uhland 358^6 V. 4.

[3]) Schlegels Übersetzung von Richard III., 1. Akt, 2. Scene, Schlufs S. 223; Platens Werke II, 4 („Sieg der Gläubigen“ — erst 1857 publiziert) wie II, 163 „ermuten“.

[4]) Wielands „Oberon“, 8. Ges. Str. 61; Uhland 390_8.

[5]) Uhland 332^6 V. 2; Platen I, 47 V. 5; 67 V. 14.

[6]) Reim auf lodern: in der Dichtersprache fast stereotyp dergestalt verwendet. Vgl. Schillers „Melancholie an Laura“, V. 40:43; Faust II, 5. Akt, V. 254:256; Eichendorff $423_{1:3}$; Geibels „Juniuslieder“, Stuttgart und Tübingen 1848, S. $169_{2:6}$.

[7]) In Heynes Wörterbuch I, 536 besonders citiert: „als Damm errichten“.

[8]) Hier wie auch im vorigen Falle mag die Mundart mitgespielt haben, die im allgemeinen gegen den Umlaut Abneigung zeigt: „Über deutsche Dialektforschung“ S. 89.

[9]) Faust II, V. 1774.

[10]) Mhd., auch an anderer Stelle in der 1. Fassung; wie Schiller kennt Strachwitz eben beide Formen: Elsters „Prinzipien der Litteraturwissenschaft“ S. 428.

[11]) Uhland 327_{19}: „Der wackre Schwabe forcht sich nit“. — hub: häufig in Vofs' Homerübersetzung, in den „Altdänischen Heldenliedern“, im Nibelungenlied, in Uhlands Gedichten; fund (im Mhd. ist u Wurzelvokal im Pl. Pract. Ind.), nach L. B. S. 42 eine falsche Bildung. Der Dichter mag hier von der Mundart geleitet worden sein („Über deutsche Dialektforschung“ S. 124): im 17. Jahrhundert war ein solches Präteritum vorhanden (im „Simplicissimus“).

[12]) Strachwitz' V. 91_6 ist in Heynes Wörterbuch hervorgehoben worden. II, 367.

gegen hielt er sich in der Schwebe zwischen dem starken „frug“ und dem schwachen „fragte“; S. 356_1 ist das starke Präsens „frägt“ durchgebrochen. Das Präteritum S. 106^8 V. 2 sollte eigentlich „wiegte“ und nicht „wog“ lauten. Verhältnismäfsig selten hat Strachwitz im Gegensatz zu den Dichtern des achtzehnten Jahrhunderts sowie zu Rückert, Uhland, Platen, Heine u. s. f. die volle Präsensform (z. B. mahnet 331_1; vgl. 63_{13}, 64_2) gebraucht: niemals ist sie in den Reim eingedrungen.

Auch einzelne Konstruktionen geben zu denken:

fluten und strudeln (transitiv 353^2 V. 6; 60^3 V. 7); ebenso: anspringen (247^3 V. 1);[1]) ducken (intransitiv 106^9 V. 2)[2]); gedenken an („Eine Nacht“ Str. 5_4; vgl. dagegen 175^2 V. 1); entrinnen (eines Dinges 145_9).

Dagegen schreitet der Dichter auf den bekannten Pfaden des Volksliedes, wenn er sich in seinen erzählenden Gedichten einerseits häufig die Umschreibung thun zu nutze macht (z. B. „Dem Dichter thäten gefallen“, „Sie that ihn . . . umringeln“ 110_5, 303^4 V. 1),[3]) recht aufdringlich in „Heinrich dem Finkler“ (Str. 14_1, $17_{1,3}$), und wenn er anderseits in zwei Fällen dem Hilfsverb müssen eine selbständige Stellung einräumt („der Galgen dir werden mufs“, „Herr Riese, du mufst verloren sein!“ 101_8, 251^5 V. 2).[4]) Und um noch eines beiläufig zu bemerken: vorzugsweise auf das technische Ungeschick des Anfängers ist in den „Gepanzerten Sonetten“ der häufige Gebrauch des Hilfsverbs mögen[5]) zurückzuführen.

III. In dem Felde der Adjektiva und Adverbien arbeitete Strachwitz einerseits mit mehr oder minder klangvoll oder

---

[1]) Wie in Simrocks Nibelungenlied: „anlaufen“.

[2]) Auch in den Gedichten der Droste-Hülshoff S. 51_{33}.

[3]) Wie im „Wunderhorn“ II, 131_3 etc., ebenso häufig bei Uhland; als Hilfszeitwort wird thun in der schlesischen Mundart „fleifsig“ verwendet: „Über deutsche Dialektforschung“ S. 116.

[4]) „Gefangen mufst du sein!“: Wunderhorn II, 55 „Schuld“ Str. 2_2; vgl. „Der Berner Riese und Orm der junge Gesell“ („Altdänische Heldenlieder“ S. 39 Nr. 8) Str. 19: „Du mufst mein Gefangener sein“.

[5]) Chamisso spottete über die Umschreibung mit „will, mag, kann“, durch welche die Romantiker in ihren Sonetten den weiblichen Reim erzwangen: „Neuhochdeutsche Metrik“ von Jakob Minor S. 384.

charakteristisch archaistischen Wörtern wie: demanten, gülden, licht, hehr, ungefüge; mannlich, stät, jach, vielschön, frechgemut (102$_3$; 211^3 V. 6; 54^5 V. 1; 104$_8$; 243^4 V. 2)[1]) — andrerseits wiederum mit knapperen und, wie schon aus den beiden letzten Ausdrücken zu ersehen, besonders mit umfänglicheren Formen. Also: purpurfarb, perlfarb[2]) (137 Str. 4$_2$; 275^2 V. 6; vgl. 268^5 V. 1); dagegen: minniglich, trotziglich, mächtiglich, wunderbarlich u. s. w.[3]) Ebenso sehr liebte er steigernde Zusammensetzungen mit „wunder" und „aller": wunderzart, wunderschlank (70$_8$; 302^4 V. 3; vgl. ferner 124 Str. 5$_7$; 363^5 V. 1)[4]); die allertiefste Bläue, der allersüfseste Reim (211$_5$; 302$_{11}$; vgl. ferner 102$_8$; 195$_{7,8}$; 163 Str. 6$_3$; 305$_{10}$). Bemerkenswert that sich schon in des Dichters kritisierender und korrigierender Thätigkeit der Gebrauch des attributiven „all" hervor; z. B. all Sattel und Zaum (275^2 V. 3; vgl. 117$_2$). Aus eigener Machtvollkommenheit hat Strachwitz gebildet: spurenlos,[5]) gunstvoll; flutig, waglich (357$_9$; 156$_{14}$; 318$_3$; 52$_1$). — Hervorzuheben ist schliefslich, dafs er nach dem Muster des Volksliedes[6]) das Adjektivum und Pronomen in seinen erzählenden Gedichten oft unflektiert dem Substantivum beigesellt hat, das letztere jedoch nur dann, wenn es gleich dem ersteren hinter sein Beziehungswort gestellt wird: ein stolz Geschrei, lieb Mägdlein (101$_{10}$; 106^5

---

[1]) Fast alle diese oder noch verwandte Adjektiva kommen in dem Nibelungenliede vor; ungefüge z. B. auch in den „Altdänischen Heldenliedern" 39^5 V. 2; jach: Uhland 404$_2$, Freiligrath 231$_5$; vielschön u. dgl.: „Wunderhorn" I, 59$_1$. „Altdänische Heldenlieder" 63$_3$, vgl. Uhland 232$_5$; wie frechgemut: „Altdänische Heldenlieder" 72^8 V. 1 (zorngemut), „Wunderhorn" und Rückert I, 84^2 V. 2 und I, 69$_4$ (wohlgemut).

[2]) Purpurfarb: Geibels „Juniuslieder" 23$_8$; silberfarb: Schillers „Flüchtling" Str. 2$_4$; vierfarb: Uhland 332^6 V. 2.

[3]) Minniglich im Nibelungenliede 137 V. 2; freudiglich: „Altdänische Heldenlieder" 38^8 V. 2 etc.

[4]) Z. B. wundertreu bei Uhland 203$_4$.

[5]) In Heynes Wörterbuch III, 729 wird der betreffende Strachwitzische Vers citiert.

[6]) Auch die schlesische Mundart mag hier mitgewirkt haben: „Über deutsche Dialektforschung" S. 134.

V. 1); mein Schlöfslein blau, der Degen kühn und grofs (94[3]; 102[4] V. 4); die roten Lippen dein, die Brüder mein (98$_{10}$; 239[5] V. 4).

Der Dichter hat zahlreiche Adverbien der Richtung aufgeboten: hinterwärts, bodenwärts, nordenwärts (231$_7$; 279$_6$; 262$_{11}$; vgl. ferner: 339[2] V. 3; 319$_1$; 91[4] V. 1; 296[5] V. 2). Neben bafs[1]) und mehre sind in seiner Sprache vertreten: alleine, zurücke, balde (215[2] V. 3; 79$_2$; 360[7] V. 1)[2]); ferner: mählich, durcheinand, draufs, zusamm (222$_3$; 241$_6$; 232[2] V. 2; 225[2] V. 4); vornen (245$_7$; 272[4] V. 2) [3]); allhier, allüberall (68$_{10}$; 350$_2$)[4]); hindann, von dann (215[1] V. 6; 370[2] V. 7)[5]); jetzo, itzt (219[2] V. 7; 245$_6$).[6]) Endlich sind zu notieren die Flickwörter halt, just, traun (245$_9$; 287$_2$; 239$_1$)[7]); besonders das wiederholt, von dem Volkslied, von Uhland und Eichendorff übermäfsig gebrauchte „wohl" und zwar hauptsächlich in der beliebten Verbindung mit der Präposition über (58$_7$; 99[1] V. 8 Str. 3$_4$); minder das gefühlvolle „so" (298 Str. 12$_1$; „Des Einsamen Gesang" Str. 7$_1$; vgl. auch: so — als 94

---

[1]) Mehrmals in Bürgers „Wildem Jäger", in „Faust" 1. Teil V. 3993, Uhland 225$_6$.

[2]) Das mittelhochdeutsche —e des Adverbs hat die schlesische Mundart meist bewahrt: „Über deutsche Dialektforschung" S. 93, 135. Viel stärker zeichnen sich diese alten Formen natürlich bei dem volkstümlicheren Eichendorff aus: wüste, grüne, lichte, helle, reine, stille, kühle, alleine, balde etc. (darauf hat hingedeutet: E. Höber in seiner Arbeit „Eichendorffs Jugenddichtungen", Berlin 1893, S. 38). Sie sind jedoch überhaupt im Volksliede sehr häufig und finden sich selbst bei Platen I. 33[4] V. 1 (alleine), I, 50[5] V. 6 (zurücke) u. s. w.

[3]) Draufs: „Faust" I V. 4181; zusamm: „Wunderhorn" I, 65[5] V. 3, Goethes Ballade „Wirkung in die Ferne" Str. 3$_3$; vornen: „Wunderhorn" I, 139$_6$.

[4]) Allhier: Bürgers „Lenore" Str. 16$_4$, „Faust" II, 1. Akt, V. 1791; allüberall: „Lenore" Str. 3$_1$.

[5]) Nibelungenlied 31$_5$, 52$_1$.

[6]) Jetzo häufig in Vofs' Homer- und Schlegels Shakespeare Übersetzung, in „Faust" II, 1. Akt, V. 938; itzt: Schillers „Laura am Klavier" V. 2, Rückert I, 198[4] V. 2; Platen II, 388.

[7]) Just: „Faust" I V. 2266; Uhland 399$_{12}$; traun: Uhlands „Elfen" V. 7, S. 306.

Str. 10_1)[1]; die Konjunktion dieweil, die Präpositionen gen und ob.[2])

Aber Strachwitz hat nicht nur das Alte bewahrt. Vielmehr ist er in mindestens ebenso hohem Grade dem Neuen nachgegangen. In zahlreichen Neubildungen bewährt er, wie bereits aus manchen originellen Umbildungen und Ableitungen erraten werden konnte, eine nicht unbedeutende Schöpferkraft. Diese Neologismen weisen im Grunde wieder auf seine metaphorische Denkthätigkeit zurück. In ihnen strebt er gleich seinen Vorgängern und Nachfolgern die Wiedergabe vielfältiger, intensiver und konzentrierter Sinneseindrücke an. Durch den vergrößerten Umfang der Wörter gewinnt aber nicht bloſs ihr Inhalt an sinnlicher Gewalt, sondern es werden zugleich nichtige Genitivartikel, ebenso gleichgültige Adjektivendsilben oder gar ein ganzer umständlicher, prosaisch erklärender Nachsatz erspart. Eine solche Raumersparnis kommt auf der einen Seite wichtigeren attributiven Bestimmungen zugute und auf der andern Seite dem ebenmäſsigen Guſs und Fluſs des Rhythmus. Aus diesem und jenem Grunde finden sich mehrsilbige Komposita einmal reichlicher in den „Reimen aus Süden und Osten“ und den „Romanzen“ aus südöstlichem Stoffgebiete, das andere Mal in den antik geformten Strophen zusammen. Dort offenbart sich mehr die Pracht und der Prunk, hier die Macht und die Wucht seiner Ausdrucksweise. Nirgends aber hat Strachwitz sich um Wortkolosse bemüht, wie solche in Platens Litteraturkomödien[3]) und in Rückerts brahmanischer Erzählung „Nal und Damajanti“ (Frankfurt 1828 und 1845)[4]) kühn und künstlich eingewoben sind. Höchstens faſst er sechs Silben zu einem Worte zusammen; im Durchschnitt begnügt er sich mit viersilbigen Zusammensetzungen. Doch muten auch

[1]) Auch das gefühlvolle „so“ wird von Uhland im Überfluſs verwendet; so — als: Goethes „Hochzeitlied“ Str. 5_6; Uhland 195_4.

[2]) Dieweil: „Wunderhorn“ II, 330^6 V. 4; Platen I, 486_7. Ob (über) wird von Berndt S. 91 als schlesische Eigenheit in Anspruch genommen.

[3]) Z. B. Demagogenricchernashornsangesicht; Freischützkaskadenfeuerwerkmaschinerie II, 333_{21}; 349_4.

[4]) Eine Anzahl von diesen eigenartigen Wortbildungen finden sich zusammengestellt in Franz Munckers Schrift „Friedrich Rückert“, Bamberg 1890, S. 37.

diese bisweilen schwülstig und gesucht an; wirklich übertrieben und nahezu pleonastisch sind nur einzelne seiner Jugend geraten: Säuglingswiege, Thränenwasser 324_3; 50_7. Natürlich sucht der Dichter wiederum hauptsächlich Konkretes mit Konkretem zu vereinigen. Ist nun auch im grofsen und ganzen Rückert als Anreger des „Erwachenden" zu betrachten, so haben ihm ebenso Schiller und Platen für glänzende und dem Sinne nach grofsartige, Grün für pomphafte und blumige Komposita u. s. w. treffliche Muster nahe gebracht. Mit diesen und andern ferneren Vorgängern — Homer und Sophokles — ergeben sich mancherlei Berührungspunkte.

Die substantivischen Neologismen Strachwitz' gehen numerisch den mehrsilbigen Adjektiven voran. Die ersteren wie die letzteren fügen sich in der Hauptsache zu 9, beziehungsweise zu 8 Gruppen zusammen. Ziemlich selbstverständlich fallen am schwersten diejenigen substantivischen Neubildungen ins Gewicht, welche Kampf und Waffen, besonders Schwert, Speer, Lanze, und welche die Flut, besonders in ihrem strudelnden, fortschiefsenden Laufe, bezeichnen. An dritter und vierter Stelle kommen nebeneinander Zusammensetzungen, in einem Teile gebildet aus einem Phänomen des windbewegten und bewölkten Himmels oder aus einem blumigen Elemente, zu stehen: Wetter, Gewitter, Wolke, Donner, Blitz; Blume, Blüte, vor allem die Rose, Duft. An fünfter und sechster Stelle treten die Feuer (Flamme, Glut, Strahl)- und Stern (Sonne)-Komposita zusammen. Zu guterletzt spielen auch Traum und eine Farbe, Purpur, in den Kreis der substantivischen Neuerungen hinein. Zwischen diesen verschiedenen Wortklassen bestehen natürlich vielfache Beziehungen, am augenfälligsten zwischen Kampf und Sturm.

Davon einige charakteristische Beispiele!

1. Kriegeswaffentanz, Heldengewaltschritt (318_{12}; 180^4 V. 4); Harfenschlacht, Liebesfehde, Bechergefecht[1]) ($71_{4,7}$; vgl. ferner 179_9 Str. 3_2, 57_6).

---

[1]) Die drei letzten Komposita gehören zu den bezeichnendsten des „Erwachenden": Wein, Weib und Gesang und Kampf sind aufs innigste miteinander verbunden worden.

2. Schlachtenwogenschwanken (321_4), Strudelkaskaden (341_2), Zitterwogen (220^3 V. 3), Siberwellenschlag (359_4; vgl. ferner 149_6, 144_{12}, 324 Str. 6_3).

3. Gedankenwetter (60_{12}), Klanggewitter (80_7), Donnerwolkenheere (54 Str. 4_4); Harfensausen (187 Str. 4_5); Atemsturm (91^3 V. 3)[1]; Windeswirbeltosen (140^4 V. 1; vgl. ferner 83_5; 115^2 V. 3, 5; 241^6 V. 1).

4. Weltenblüte (185 Str. 6_2); Lilienduftstrom (338_9); Rosenkelchrubine (145_3; vgl. ferner 220^2 V. 6; 116_4; 138_6).

5. Feuerlieben (322_3); Flammenstrom (60_{19}), Flammenschwert (47_{16}); Strahlenreinheit (61_3; vgl. 58 Str. 5_3; 147_4; 123_3)[2]).

6. Sonnenaar (327_6); Sternenwahrheit (321_{12}; vgl. 120_6).

7. Flutentraum (244_1).

8. Purpurflut (339^3 V. 2).

Besonderheiten enthält beispielsweise der Sang „An die Romantik“: Flatterschwingung, Laubverschlingung, Zitterreiser (187^2 V. 5:7, Str. 5_3). Weiterhin sticht noch eine Reihe von Kompositen hervor, deren Kern ein substantiviertes Verbum ausmacht (Endung – er). Vorzugsweise hat der Reim diese Neologismen in die Welt gesetzt:

Kraftentketter (60_{10}); Weltumfasser (124_3); Flockenstreuer (140^3 V. 3); Bergetürmer (183_1); Blitzversender: Cyklopenblender (121^2 V. 2:4)[3]). Vor allem zu erwähnen sind: Städtezermalmerin und Reihenzerbrecherin (62_5, 63_4).

Manche von Strachwitz' Adjektiv-Kompositen, einschliefslich die substantivierten Adjektiva und die attributiven Partizipien, ragen durch die Verkörperlichung des abstrakten Ausdrucks hervor. Andere dienen vorzüglich der kräftigen Aus-

---

[1]) Mit Platen II, 134 (Birbante V. 5) teilt Strachwitz das Kampfgewitter (80_7). Schiller bildete Donnersturm („Elysium“ Str. 5_1). Rückert sogar Thränensturm (II, 90 No. 4 V. 2).

[2]) Derartige Zusammensetzungen hat besonders Rückert in der „Frühlingshymne“ (I, 45) vorgebildet: Farbenfeuer, Feuerkönig, Blumenfeuer, Liebesfeuer, Feuerküsse etc. Dem Strachwitzischen „Feuerzorn“ entspricht der Rückertsche „Flammenzorn“ (II, 344 V. 2).

[3]) Auch hier war wohl Rückerts Vorbild zunächst mafsgebend; „Geharnischtes Sonett“ No. 27 V. 11, 13, 14 (II, 16): Flieher, Knier, Steher; in der „Frühlingshymne“: Blumendüftestreuer, Gramgewölkzerstreuer.

malung der Bewegung und dem deutlichen Kolorit. Sonne und Purpur treten auf dieser Seite ganz zurück.

1. Stahleskräftig (53_3); ägiserhebend, schlachtendurchwebend, völkererregend, eisenumsponnen, bogenentronnen, helmbuschumflattert, panzerumschlossen, männerhinmordend, schlachtwagengetragen, speerkampfkundig (62 V. 1, 2, 3, 9, 10, 17; 63 V. 2, 6; 65 V. 4, 9).[1])

2. Herzbluttriefend, sangaufrauschend[2]) (175_1; „Der singende Quell", Str. 1_9; vgl. ferner 226^2 V. 3; 231_4; 64_6; 213_8).

3. Liebesschwül, gewitterschwer[3]), sturmbehend (207^2 V. 5; 198^5 V. 1; 58_2; vgl. ferner 62_6; 244^5 V. 1).

4. Knospenzerbrechend, schmetterlingfesselnd, grünedurchbrechend (338 V. 5, 7, 10; vgl. ferner 141^4 V. 3; 211^2 V. 4; 159_2).

5. Heldendurchflammend, flammenäugig, feuertrunken[4]) (63_5; 242_6; 365_2; vgl. ferner 203_6; 223_2; 213_7).

6. Sonnenlicht (336_4).

7. Traumumnachtet (280 V. 51; vgl. 349_8).

8. Farbenflüchtig, maiengrün, zorndunkel (219^3 V. 1; 151_{10}; 215_6; vgl. ferner 92_{12}; 167 Str. 4_3)[5]).

Von anderen bemerkenswerten Kompositen sind hervorzuheben:

zorneswarm, liebeszart, säulenstolz (320_7; 55_8; 365^5 V. 2); schneebeschwingt (254_2); bergsturzgleich, zitterleibig[6]) (180^6 V. 3; 241_5; vgl. ferner 63 V. 1 und 17). —

---

[1]) Vgl. Ilias II. Ges. V. 157 ägiserschütternd; II. Ges. V. 648 volkdurchwimmelt; II. Ges. V. 651 männerhinmordend; V. Ges. V. 680 helmumflattert; III. Ges. V. 355 weithinschallend.

[2]) Vgl. Ilias VI. Ges. V. 347 weitaufrauschend.

[3]) Gewitterschwer: auch in Schillers „Hero und Leander" Str. 15_{10}; wetterschwül in Herweghs „Gedichte eines Lebendigen" I, 192_5 — bei Strachwitz 198^5 V. 1; 90^5 V. 2.

[4]) Feuertrunken (365_2): auch in Schillers Lied „An die Freude" Str. 1_3.

[5]) Grüns „Schutt" bot hier mancherlei Muster: goldesblank Str. 5 der Widmung; 74_6 glänzendhell etc. Dem Strachwitzischen „rotleuchtend" (218_1) entspricht charakteristisch ein Freiligrathisches „brennendrot" (139^2 V. 6).

[6]) Vgl. bergstromähnlich und silberleibig bei Platen I, 194_{11} und I, 552^6 V. 3.

Nächst den Wortzusammensetzungen verdienen in dem Strachwitzischen Sprachstil die technisch wichtigen Worteinschränkungen Aufmerksamkeit: Elision, Synalöphe, Synärese, besonders Apokope und Synkope. Der Dichter hat sie alle in vollem Umfange und doch im Verhältnis zu Uhland und Eichendorff[1]) mafsvoll ausgenutzt. Elision und Synalöphe, weil allgemein auch in der Schriftsprache im Schwunge, stechen nicht aus der Masse hervor. Von saloppen, volksmäfsigen Synäresen sind nur zwei namhaft zu machen: 'nen, 'ne (294_3; 370_1); über die Reimpaare Kreuz: freut's, seid's: freut's ($167_{6:8}$, Str. $6_{6:8}$) gleiten Auge und Ohr leicht hinweg. Die Apokope dient namentlich dem Schlufs, die Synkope ebenso stark auch dem Innern der Strachwitzischen Verse. Sehr reichlich, besonders in den „Romanzen", hat der Dichter Substantiva[2]) und zwar hauptsächlich solche weiblichen Geschlechtes apokopiert, um die Zahl der männlichen Reime zu vermehren. Neologismen hat er davon ausgeschlossen; auch erfährt fast immer nur der eine Teil des Reimpaares eine Kürzung (Ausnahme: 267, Str. $11_{1:3}$; „Des Einsamen Gesang" Str. $8_{1:3}$). Mehrmals sind apokopiert worden — von Neutren: das Ende und das Gewoge, von Femininen: die Seele, die Ehre, die Seite, die Halle, besonders häufig einige, die der Volkspoesie und seit Uhland und Heine der volksmäfsigen Kunstdichtung vollkommen vertraut sind: die Ruhe (210_{10}; 217^2 V. 6; „Der singende Quell" Str. 2_5; Joh. Baners Schlachtlied Str. 1_1); die Stelle (74^4 V. 2; 257_1; 273^4 V. 3; „Der singende Quell" Str. 1_6); die Höhe (58^4 V. 3; 207_6; 220_6; 260_1; 269_6; 272^5 V. 2); die Stunde (94 Str. 9_2; 105^6 V. 1; 107_4; 215^2 V. 6; 222_9; 260_5; 298 Str. 9_3; „Der singende Quell" Str. 1_2; „Des Einsamen Gesang" Str. 1_3, 5_4). Als eine Seltenheit kann die Apokope des Maskulinums Daumen gelten (271_1)[3]). — Seltener

[1]) Z. B. Uhland: „Doch's Blümlein giebt kein' Wunde" („Drei Fräulein" S. 213, III Str. 5_3); find't (302_{12}); der jung' Roland (341_1) etc. — Eichendorff in der „späten Hochzeit" (2 Strophen, S. 453): Bräut'gam, ein'n, blass' Knaben, still' Gäste, da richt't.

[2]) Dagegen hat z. B. Herwegh vorwiegend Verben apokopiert.

[3]) Daum' z. B. auch in Schlegels „Macbeth"-Übersetzung, I. Akt, 3. Scene, V. 28, S. 512.

und unauffälliger hat das auslautende e von Adjektiven und Verben die Ausstofsung erfahren: leise, müde (93^3 V. 3; 298^4 V. 2; 88^{11} V. 1, 179_6; 202^4 V. 3, 262_6); wäre, hätte, wollte (90^3 V. 3; „Des Einsamen Gesang“ Str. 2_1; 306^2 V. 3). — In manchen Einzelheiten bedenklich erscheint die Synkope. Wie früher angedeutet, hat der Dichter nicht blofs e, sondern auch i und in einem Falle sogar ein a durch Zusammenziehung des Wortes entfernt (S'mum 287^7 V. 1).[1]) Besonders unangenehm berühren: schwärz'ste, weifs'ster ($203_{7,8}$); ird'scher melod'scher etc. (147_4; 364_4; vgl. dagegen 263^4 V. 1). Auch in den Reim sind derartige Verkürzungen eingedrungen: Ungeheu'r: Feu'r („Die neue französische Muse“ Str. $5_{1:3}$); hunderthänd'ger: unbänd'ger (60^2 V. 1:3; $122_{5:7}$)[2]). Doch hat sich Strachwitz diese letzten Freiheiten in dem Versende nur ausnahmsweise gestattet. Es wird durchaus nicht als störend empfunden, wenn er in gewissen Verben, minder in Substantiven ein e ausstöfst: Grau'n (Subst.): tau'n: blau'n: bau'n (176^2 V. 2, 4, 6, 8).

Wie der Dichter in der Behandlung des einzelnen Wortes oft an die kühne Ungebundenheit des Volkstones erinnert, so gemahnt er auch nicht selten in der Wortstellung und Satzfügung an die eigentümliche Volksweise, freilich nicht von Anfang an.

In seinen „Jugenddichtungen“, zumal in den „Gepanzerten Sonetten“, hat er der Wortstellung manchmal Gewalt angethan. So kann die Trennung des Genitivs von seinem Beziehungswort befremden: „Zum Strahl verkörpert ward des Diamanten“ (344_4). Dem Reimzwang gehorcht wie in den vorigen Fällen das nachgestellte flektierte Adjektiv, wobei

---

[1]) Mit mindestens ebenso vielem Rechte ist S'mum als die dem Französischen entlehnte Form zu betrachten (semoun), umsomehr, da diese von Freiligrath nach V. Hugos Beispiel immer verwendet wird. Vgl. Richter, „Freiligrath als Übersetzer“ S. 41.

[2]) Das Reimpaar Feu'r: Ungeheu'r trifft man auch in Heines Gedichten, I, 71 No. 16 Str. $3_{2:4}$; vgl. ferner Gazell'n: Well'n etc. I, 68 No. 9 Str. $4_{2:4}$. Hat sich doch auch Platen neben dem Ungeheu'r „krit'sche Forderungen“ erlaubt: I, 226^6 V. 3; II, 69_{23}. — Jene erste Verkürzung entspricht dem ungekürzten mittelhochdeutschen Worte (viur).

der Dichter bisweilen deren zwei und selbst drei zusammenreiht (z. B. 321_5; 323_1; $327_{2,7}$; 55_{10}; 133_3). An unklarem Satzbau im ganzen leiden die jugendlichen „Lichtgedanken bei Nacht“ (vgl. auch noch „Eine Nacht“, Str. $4_{2:4}$ — Str. $6_{1,2}$). Wichtiger als diese einzelnen, dem Ungeschick entsprungenen Verstöfse des „Erwachenden“ gegen die grammatische Korrektheit sind gewisse volkstümliche Konstruktionen des reiferen Dichters. In seiner erzählenden und eigentlichen Lyrik läfst er das Subjekt bisweilen fort, wo es sich aus dem Zusammenhang ergänzt (vgl. 267_8; 356_6; 71_8; 89^{11} V. 2). An anderer Stelle hat er es gar verdoppelt; Verdoppelungen wie: „Nur der Krämer, er sucht noch ruhelos“, „Der Bauer, der lebte“, „Doch ist es fertig, das neue Haus“ (56^3 V. 3; 88_3; 175_5) strebte er mit Vorliebe an. Neben dem einleitenden, ahnungs- und geheimnisvollen „Es“ des prosaischen und poetisierten Volksmärchens,[1]) welches bereits häufig den Ton des ganzen Gedichtes anzeigt,[2]) weifs er jedoch auch das unbestimmte und vielsagende, gern synalöphisch auftretende „Es“ der Ballade und Romanze[3]) zu ergreifen. Dort will er etwas von freundlicher Märchenstimmung hervorrufen, hier will er mitten in der Erzählung die spannendste Spannung erwecken: die drückende Schwüle vor einer nachhaltigen und grausigen Katastrophe (S. 239 Str. 13; 275 Str. 4_3; vgl. endlich das einleitende, gleichen Zwecken dienende „Es“ S. 282_{15}). Speziell an den dänischen Volksgesang klingt eine etwas kräftigere Hervorhebung an: „Das war des Königs Töchterlein“ (S. $310_{5,9}$).[4]) Kommt diese in Strachwitz' Poesie nur vereinzelt vor, so be-

[1]) Aber auch in den deutschen Volksliedern: nicht am wenigsten in den schlesischen Balladen; Paur: „Zur Litteratur- und Kulturgeschichte“, S. 360.

[2]) Wie bei Uhland (S. 194, 196, 208, 235 etc.), der sich in diesen und den kurz vorher aufgeführten Pleonasmen unmittelbar an die mittelhochdeutsche Epik anlehnt.

[3]) Besonders in der Schillerschen Romanze: „Hero und Leander“, Str. 15; „Der Taucher“, Str. 22; jedoch auch in Bürgers Ballade: „Lenore“, Str. 13, 23 u. s. w. Vielleicht nicht seltener, aber im ganzen minder auffallend wird dieses Kunstmittel vom Volksmärchen verwendet.

[4]) Vgl. „Altdänische Heldenlieder“ S. $3^{1,2,3,6}$; $4^{1,4}$; $40^{1,2}$; $64^{1,3,4,6,7,8}$ etc.; Uhland S. 249^3: „Das war Jungfrau Sieglinde“.

ginnen seine episch-lyrischen Gedichte um so häufiger mit dem gut deutschen, schlicht einführenden „Da“: „Da klang es herüber zum zweitenmal“ (91_1; vgl. auf derselben Seite Str. 2_3, 3_3, 4_3 u. s. w.)[1]. Er baut vorwiegend kurze Sätze, solche, die sich der strophischen Gliederung leicht anpassen. Ohne strenge Kürze und straffe Periodisierung hätte er den von ihm häufig gesuchten, kunstvollen Parallelismus nicht erreichen können. Dieser regelmäfsigen und eng zusammenfassenden Satzfügung vornehmlich zuliebe ist er auch dem Unruhe und Hast atmenden Enjambement, ohne sich um das Beispiel des technisch kühnen und überkühnen Freiligrath[2] sonderlich zu kümmern, meistens ausgewichen: vgl. S. 122_7; 175_7; 223_5; 238^4 V. 1. Weit mehr als eine derartige, wild aufgeregte Breite mit ihrem sprachstilistisch verbindenden, formal stilistisch auflösenden Flusse entspricht seiner impulsiven, mafsvoll impulsiven Natur eben die schroffe Gedrungenheit der Ellipse (vgl. oben S. 75).[3]

Die zuletzt erörterten sprachlichen Stilmittel — wie auch schon insbesondere Apokope und Synkope — knüpfen direkt an des Dichters formale Ausdrucksweise an.

c. Formaler Stil.

Andeutungsweise kann man Strachwitz angesichts seiner formalen Bildung als einen „romantischen Plateniden“ kennzeichnen. Wie von der älteren romantischen Schule vor allem Tieck und wie später ihr Epigone Rückert vereinigt er Volkstümlichkeit und Kunst. Als ein Liebhaber urwüchsigen Volksgesanges bewährt er sich hervorragend in Rhythmus und Metrum, beziehungsweise Versbau, als ein Vertreter zielbewufster Kunstlyrik in Reim und Strophenbau. Doch auch ein

---

[1]) Es beginnen z. B. im Nibelungenlied S. 40 alle Strophen mit „Da“. Dieselbe Einleitung hat Freiligrath verschwenderisch und daher manieriert in der Wüstenschilderung seines „Nebo“ („Gedichte“ S. 184) gebraucht.

[2]) Vgl. „Der Alexandriner“, Str. 4, und „Der Schwertfeger von Damaskus“, Str. 6 in Freiligraths „Gedichten“ S. 131, 140.

[3]) Letztere Ungebundenheit läfst, wie es Strachwitz wünscht, im Gegensatz zu der ersteren dem strophischen Gefüge vollkommen seine eigentümliche Klarheit und Geschlossenheit.

grofser Teil seiner Reim- und Strophentechnik ist dem Quell populärer Darstellungsweise entsprungen. Trotz seines frischen Unternehmungsgeistes gerät er niemals, was schon sein Verhältnis zu Allitteration und Assonanz erhellt, wie so oft die Romantiker echten Schlages und wie Platen in excentrische Originalitätsexperimente und geschmacklose oder selbstgefällige Künstelei hinein. In Hinsicht auf Platens Stil zeigt es sich, dafs Strachwitz viel mehr modernisiert als antikisiert. Er steht ebenso fern der Zerflossenheit und Weichlichkeit der romantischen wie der Überstrenge und Kälte der Platenschen Form. Vor dem willkürlichen Auf- und Abwogen loser „freier Rhythmen" à la Klopstock, Goethe, Heine bevorzugt seine selbst äufserlich Durchsichtigkeit und Plastik anstrebende Kraft feste, überkommene Strophengebilde. Wie er sogar in — modernisierten — Volksliedern keineswegs volksliederlich wird, so hat er selbst in Kunstdichtungen romantischen Schlages Platens Philippika auf den „lockeren Sanscülottismus der Sprache", den „geschraubten Vers" und den „falschen Reim" [1]) durchaus nicht bedingungslos Gehör geliehen. Pedantische oder peinliche Korrektheit, einseitige, glatte oder kühle Eleganz hat er eben vermeiden wollen. Endlich: die äufsere Raumgrenze seiner Poesie bleibt sich im Laufe der Jahre nicht gleich. Sein formaler Stil gewinnt — nicht immer schätzenswert — allmählich ebenso stark an räumlichen Umfang, als er sich — sehr erfreulich — in seinem künstlerischen Gepräge vereinfacht. Doch wiegt jenen Nachteil breiter Entfaltung in der Regel der Vorteil wirklich abrundender, innerer Vollendung auf.

Die Allitteration und die Assonanz hat Strachwitz — das lehrt die eingehendere Betrachtung — im Gegensatz zu Fouqué und Tieck nur zu onomatopoetischem Schmuck verwertet. Letztere, weil eine ermüdende Halbheit, nimmt in seinem Stil eine untergeordnete Stellung ein.

Die „Edda" vermochte ihn mit ihrem eigentümlich kraftvollen, stabreimenden Vortrage nicht auf Abwege zu führen; vielmehr waren wohl Percy und Uhland für ihn in dem Gebrauche des Stabreims mafsgebend. Zunächst stellte er volks-

[1]) Prolog von „Treue um Treue" in Platens Werken II, 230_{33} f.

tümliche formelhafte Wendungen, dann aber auch weiter ausgedehnte lautmalende Konsonanten-Verbindungen her. Also: hell und hehr, grimm und grell (S. 221[4] V. 3; 260_2; vgl. 238_1; 240 Str. 9_2); kalt und kahl, träg' und trübe ($291_{2,3}$); strebt' und stritt: lebt' und litt ($263_{5:7}$); Grimm und Graus, trotz Zeit und Zorn („Eine Nacht" Str. $_1$; 187 Str. 6_2; vgl. ferner von Adjektiven: 88_3; 91_2; 250[6] V. 1; 332_3; 366_8). Umfangreichere Allitterationen: *r:* S. 96 Str. $1_{1,2}$; 8; 184[3]; 276 Str. $5_{3,4}$. — *l:* $160_{11,12}$; $203_{9,10}$; 220[3] V. $_{2-4}$; $222_{4,5}$; 298 Str. $11_{3,4}$; 365[7] V. 1. — *h:* 87[2]; 89[8]; 90[2]; 124 Str. 5_5; 239 Str. 10; 311_5. — *w:* $47_{13,14}$; 51[2] V. 1, 2; $54_{1,2}$; 121_5; $123_{3,4}$; 232_4; 241[2]; 244[6] V. 2. — *sch:* $79_{13,14}$; $83_{1,2}$; 246 Str. 3, 4; 260[5]; 267[1] V. 3, 4; 275[3]; 309[3] V. 3, 4. Ferner *st:* $68_{5,6}$; $70_{13,14}$. — *f:* 58_{11}. — *b:* 90[5] V. 3, 4. — *k:* $61_{5,6}$ etc. — In dem „Champagnerlied" spielen charakteristische Gaumenlaute eine wichtige Rolle; diese streben z. B. auch in den „Ohnmächtigen Träumen" kräftig hervor, wo das Aufziehen der schlachtgerüsteten Ritter geschildert wird (Str. 2, 3, 4). Den eigentlichen Kampf (Str. 5, 6) malen stärker und stärker hervorbrechende Kehllaute.[1])

Selbständige Assonanzen sind nur vereinzelt in den entsprechenden Versschlüssen eines Strachwitzischen Ghasels zu bemerken (S. 160 No. 5 V. 3:5; 7:9:11). Oder sie rücken gelegentlich einmal zur Verstärkung der Tonfülle ein: Strudel tauchen: Tuba hauchen (334[5] V. 1:3). Mit ihnen allein, auch blofs als einen Ersatz für mangelnde Gleichklänge, den dem Dichter das Volkslied, aber auch Eichendorff und selbst Rückert[2]) nahe legen konnten, hat er sich kaum jemals begnügt (vgl. $245_{1:3}$; dagegen V. 9—11!). Doch ist zu beobachten, dafs er mit ihrer Hilfe den Grundton eines Gedichtes abstimmt: eine gröfsere Anzahl bezeichnender Vokale findet sich namentlich in den Versenden zusammen. Beispielsweise begleitet in den ersten Strophen des ersten Prologs das volle o und daneben

[1]) Statt einer Erörterung über die Bedeutung der verschiedenen Konsonanten u. s. w. verweise ich auf die „Poetische Lautsymbolik" von Hans von Wolzogen, Leipzig 1876, speziell über die letzten beiden Fälle S. 48 und 49.

[2]) Z. B. in dem bekannten „Barbarossa" Str. 1, 2, 5, 8.

das düster machtvolle u trefflich die Beschreibung der amazonenhaften Muse; daran schliefst der Vokal e das aufflammende Begehren nach Speer- und Schwerterklirren. In dem finstern „Gesicht“ haben die dunkeln, in der frischen „Lebensansicht“ die hellen Vokale den Vorrang erhalten. In dem zweiten Reiterliede durchsetzt das dumpfe u in 7 Strophen 6 Reimpaare, während sich das klare i auf 4 Reimpaare beschränkt: der Todesmut siegt über Liebe und Lebensfreude. Ferner herrschen e und i in dem „Rolf Düring“, e und a im „Geisterschiff“ und im „Herzen von Douglas“, u und a in dem „Orpheus“, e und o im „Pharao“, o im ersten Teile des „Löwenherz“ und im „Elfenrofs“. Doch wurde Strachwitz in den umfangreicheren Gedichten jedenfalls in der Hauptsache vom Zufall geleitet; instinktiv ging er den bedeutungvollsten Klängen nach, im dunkeln Drange des rechten Weges wohl bewufst. Auch war er vielfach, so in den Sonetten der „Reime aus Süden und Osten“, gewifs vor allem auf starken Vokalwechsel bedacht. Ersichtlich ragen in seinen Versen die Vokale a und o hervor, die Vokale der Kraft, des Stolzes, der Gröfse.[1])

Gleich den andern Nachfolgern der romantischen Schule bedient sich Strachwitz des Reims mit greifbarer Vorliebe. Für diese Neigung spricht schon — besonders in den „Liedern“ — die häufige Erwähnung des Gleichklangs, freilich bisweilen bereits in der Bedeutung Gesang oder Gedicht: S. 60^3 V. 2; 116^3 V. 1; 132^4 V. 4; 133_7; 138_{10} u. s. w. In verhältnismäfsig wenigen Stücken hat er ein oder zwei zusammengehörige Verspaare von dem Reimwerk ausgeschlossen: 121; 127; 368; — 176; 217; 234. Die 3 zuletzt citierten fallen auf („Es lasten die Gebirge“, „Meeresabend“, „Wie gerne dir zu Füfsen“): in ihnen hat der Dichter mit intensiv erregender Tonwirkung die reimlosen Versenden verschiedenen Geschlechtes konfrontiert. Nur der erste und dritte Teil einer einzigen „Romanze“, des „Elfenringes“, ist halbwegs gereimt worden. Reimlos geblieben sind natürlich die antikisierenden Odenstrophen, weiterhin — minder selbstverständlich — die Refrains seiner episch-lyrischen Dichtungen mit Ausnahme des

[1]) Minors „Neuhochdeutsche Metrik“ S. 344.

„Gefangenen Admirals“ (vgl. endlich auch S. 215). Selten ist einmal ein Reimecho ausgefallen, wo man es nach dem gerade bestehenden Reimschema erwarten mufs (S. 317_{13}; 185 Str. 5_3; 269_3).

Sonst zieht Strachwitz wie das englisch-schottische Volkslied, Bürger, Uhland, Grün u. a. zur Erhöhung der Vers-Euphonie sogar gelegentlich den Schlag- und Mittelreim heran: weitet, breitet; gesagt, geklagt (54_2; 222_4); Schlange, lange 276_3; vgl. 244^6 V. 1); formelhaft volkstümlich: schwer und leer (307_1; vgl. ferner 94^4 V. 1; 204_1; 359_6); kunstvoller: „Lerchenschwirren, Taubengirren“ (55_2), „Starker Retter, Kraftentketter!“, „Mich entzückst du, mich entrückst du!“ (60_{10}; 61_{10}). „Das Schwert ist blofs, die Rache ist grofs“ (119_3 vgl. ferner 58_5; 116_7; 205^2 V. 7; 234_3; 285_1). Oder er bietet hie und da den Binnenreim ($138_{5:6}$; $342_{3:4}$) und in einem Falle selbst ein paar Anfangsreime (341^1), des öftern den Doppelreim und ähnliche reiche Reime auf und zwar nicht blofs in den künstlichen Ghaselen.[1]) Platen und Rückert — aber auch noch ein Herwegh[2]) — wiesen Strachwitz auf kühn und üppig verbundene Klänge wie: Wut geflammt: Mut gestrammt, Bügel wiegt: Zügel liegt, Schwert matt: bewehrt hat ($66_{3:4}$; $76_{5:7}$; 334^6 V. 2:4);

„Was kümmert uns dein Trachten noch
— — — — — — — — — — — —
Was kümmert uns dein Schmachten doch“ ($115_{5:7}$);
„Wie nie von Ritterlenden eh' ein Schwert zum Sporn geklirrt,
Wie nie von Ritterhänden je ein Schwert im Zorn geschwirrt“ ($247_{3:4}$).

In die Masse der männlichen und weiblichen Reime bringt der Dichter oft gegen die strenge Durchführung des erwählten Reimschemas vor allem nach Rückerts Beispiel[3])

---

[1]) Minor hat in seiner „Neuhochdeutschen Metrik“ einen Strachwitzischen Ghaselenreim herausgehoben S. 370 (in den Gedichten S. $160_{4:6}$): „Tage, du hörst es nicht: schlage, du hörst es nicht“ sei als ein einziger Reim aufzufassen, „der zuletzt in einen rührenden Reim ausläuft, aber für das Ohr nicht unterbrochen wird.“

[2]) Vgl. z. B. „An die Zahmen“ (1841): „Gedichte eines Lebendigen“ I, 113.

[3]) Vgl. z. B. in dieser Hinsicht Rückerts „Edelstein und Perle“ (1817): „Ges. Gedichte“ I, 139. Diese Dichtung, in welcher Strachwitz gut Bescheid wufste, enthält neben weiblichen auch männliche und gleitende Reime.

Abwechselung hinein. In seiner reiferen Periode tauscht er hin und wieder klingende gegen stumpfe Reime aus (S. 172[2] V. 2:4, V. 6:8, 10:12; 173[3] V. 2:4, 6:8; 178[2] V. 6:8, Str. $3_{6:8}$; $253_{3:4}$; 267[2] V. 3:4, Str. $4_{3:4}$; 280 V. 51:52, 57:58, 74:75, 76:77, 82:83, 94:95; 284 Str. $3—6_{2:4}$; 310[6] V. 2:4), und schon in seiner Jugend ersetzt er gern einmal die klingenden durch schwebende Gleichklänge (z. B. $69_{9:11}$; 124 Str. $4_{6:8}$ etc.; verfehlt: Bettlerkind ich: find' ich 209[4] V. 1:3; Gebein und: ein und 254[5] V. 1:3). Regelmäfsiger verfährt er dagegen mit den gleitenden Reimen. Diese gelenkige Reimmethode verleiht seinen Versen ein frisches, manchmal auch ein buntes Aussehen.

Auf die äufsere Beschaffenheit der Gleichklänge hat Strachwitz letzten Endes nicht genügend achtgegeben. Auf der einen Seite hat er freilich nur nach dem Urteil der Metriker einen Schnitzer gemacht, in dem anderen weiteren Felde ist der Lapsus nach heutzutage fast allgemein verbreiteter Anschauung nicht zu beschönigen.

Der Dichter hat nämlich den identischen Reim nicht vermieden. An dem Reimpaar Ferse: Verse oder Herz: Dichterherz ($59_{2:4}$; $117_{2:4}$) wird sich niemand stofsen. Gar nicht selten aber hat Strachwitz besonders in seinen episch-lyrischen Gedichten gleiche Worte desselben Sinnes miteinander verbunden: das wäre nach der grauen Theorie zu mifsbilligen.[1]) Die Praxis bezeugt die aufserordentliche Wirkung dieser Reime: mit ihrer Hilfe wird ein bestimmter wichtiger Ausdruck mit einem kräftigen Accent ausgestattet (z. B. 80[3] V. 1:3). Die englisch-schottische Ballade und Bürger, Uhland für die volkstümliche Strophe, Chamisso für die Terzine[2]) mögen hier

[1]) „Zur Geschichte des deutschen Reims" (1817): W. Grimms „Kleinere Schriften", Gütersloh 1887, IV, 277; Minors „Neuhochdeutsche Metrik" S. 372 u. s. w.

[2]) Vgl. z. B. Percy: S. $78_{20:22}$; 318^3 V. 2:4; Herders Übersetzungen der „Reliques": Werke V. $140_{20:22}$; $163_{4:6}$; $170_{6:8}$; O. L. B. Wolffs „Halle der Völker", 2 Bde., Frankfurt a. M. 1837, I. 45 und I, 100; Bürgers „Lenore" Str. 5, 17, 24 und „Wilder Jäger" Str. 4, 27; Uhlands „Drei Lieder" S. 223; Chamissos „Máteo Falcone" S. 503, Str. 35, 36; aber auch bei Schiller häufig, z. B. in der „Leichenphantasie" Str. $6_{5,6:7,8}$.

dem Dichter vorteilhafte Fingerzeige gegeben haben. Zu seinem Nachteil hat er auf die Sauberkeit der Reime, Platens Muster zum Trotz, nirgends Gewicht gelegt.[1]) Rückert[2]) und Heine zumal können ihn in diesem Punkte geleitet haben. Nur in den „Gepanzerten Sonetten“ und noch mehr in den „Reimen aus Süden und Osten“ merkt man bei ihm etwas von einem Streben nach sorgfältigerer Gestaltung der Versschlüsse; später hat er in dieser Hinsicht die romanische Form mit wachsender Nachlässigkeit behandelt. Nur wenige Verstöfse läfst er sich gegen den konsonantischen Gleichlaut zu schulden kommen.[3]) Dagegen hat ihn seine schlesische Heimat[4]) die vokalische Reinheit der zusammenklingenden Laute immer gering achten lassen. Vokale und Diphthonge von ähnlichem Klange tauscht er ganz nach seinem persönlichen Belieben gegeneinander aus; vor allem reimen i:ü und e:ae. Über 110 solcher i:ü-Reime — nur halb so viele e:ae-Reime — lassen sich in seiner Dichtung nachweisen; davon kommen 21 auf den Cyklus

---

[1]) Gerade in dem Hymnus „An Platens Schatten“ hat sich Strachwitz gar übel durch schlechte Reime hervorgethan: auf jede der 4 Strophen kommt von dieser Art ein vokalischer Mifslaut. Ein Feinhöriger wird zu guterletzt auch das Reimpaar Rhythmen: widmen, Str. $2_{1:3}$ beanstanden. Freilich finden sich auch in Platens Gedichten unreine Reime: Symons' „Zu Rückerts Verskunst. I. Die Behandlung des Reims“, Berlin 1876, S. 16.

[2]) Indessen hat Rückert in der Theorie mit Macht gegen die falsche Reimmethode geeifert und auf Platens Beispiel hingewiesen: Brief vom 20. Februar 1823 in C. Beyers „Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal“, Frankfurt a. M. 1868, S. 124. Zu beachten aber ist, dafs sich eine allgemein gültige Reimregel „wegen Ungleichheit der Aussprache“ nicht aufstellen läfst: Viehoffs „Poetik“ S. 305.

[3]) Konsonantische Verwechselungen kommen am häufigsten bei den Niederdeutschen vor; über oberdeutsche Fehler — das oberdeutsche Element hat in Schlesien den Vorrang — vgl.: „Die Reinheit des hochdeutschen Reimes unter dem Einflusse der Mundarten“ von F. C. Honcamp in Herrigs „Archiv“. Braunschweig 1851, VIII, 375.

[4]) Platen ist nicht blofs in Versen gegen die „Versleimerei“ (Löwe: Schläfe; freu'n: Wein) zu Felde gezogen (Werke II, 379_{5} f.), sondern er hat auch in Prosa bei seiner Forderung, die „strengste Reinheit des Reims“ zu beobachten, mit Verachtung auf den barbarischen Opitz hingewiesen, „der sich wahrscheinlich einer korrupten schlesischen Aussprache befliſs“ (Werke III, 249).

„Den Frauen“.[1]) Weit spärlicher kommen die Versschlüsse auf ei:eu, e:ö und ei:ai zum Vorschein. Schliefslich hat Strachwitz auch den Unterschied langer und kurzer Vokale oft in den Wind geschlagen.

Dagegen ist der Dichter auf die innere Qualität der Reime um so gründlicher bedacht gewesen.

Er sucht möglichst die sinnvollsten und bedeutsamsten Wörter in das Versende zu stellen, also Substantiv, Verb und Adjektiv. Dort steht auch eine ganze Reihe von bedeutenden Neologismen. Der Stammsilbenreim wiegt in seiner Poesie vor. Und wo er den Endsilbenreim (bitterlich, mächtiglich) oder einen Flickreim (zur Stell', zur Stund'; traun, für und für) ergreift, da ist doch meist wenigstens das eine Glied des Reimpaares mit sinnlicher Fülle begabt (ziemlich selten: da: ja; wie: sie; darin: dahin; an: dann: S. 110[5] V. 2:4; 251[1] V. 3:4; 262[2] V. 2:4; 291[2] V. 1:3). Strachwitz hat es trotz der zahlreichen apokopierten Volksliedreime nie zu jener Nonchalance gebracht, die andere Verskünstler wie Rückert und Freiligrath in der Auswahl der Reimwörter bekundet haben; es fehlt ihm freilich auch die erstaunliche Mannigfaltigkeit, welche jene erreichen konnten. Dennoch übertrifft er in dieser Hinsicht z. B. Uhland und Eichendorff bei weitem. Nur in seinen Übersetzungen, die sich überhaupt in ungeschickten und gezwungenen Wendungen ergehen, hat er sich durch

---

[1]) Nach A. W. Schlegel drückt der Vokal i Liebe und Innigkeit aus: Minors „Neuhochdeutsche Metrik“ S. 357. — Das *ü* der „schläs'schen“ Mundart klingt wie i: „Über deutsche Dialektforschung“ S. 32. Beyer in seiner „Deutschen Poetik“, 2 Bde., Stuttgart 1882, 83 macht nur auf die schlesischen e:ae-Reime aufmerksam (I, 466). Bei älteren und neueren Schlesiern („Fr. von Logaus sämtliche Sinngedichte“, herausgegeben von Gustav Eitner, Stuttgart 1872; „Sammlung von Joh. Chr. Günthers . . . bis anhero herausgegebenen Gedichten“, 3. Aufl., Breslau und Leipzig 1742 etc.; Brüder Contessa, Eichendorff) sind die e:ae- und die i:ü-Reime ziemlich in gleicher Menge anzutreffen. Doch scheinen bei Logau etwas die ersteren, bei Günther die letzteren das Übergewicht zu haben. Opitz reimt auch sehr häufig e:ö: „Die E-Reime bei Opitz“ von E. Heilbronn in Pauls und Braunes „Beiträgen zur Geschichte der deutschen Sprache und Litteratur“, Halle 1888, XIII, 572.

triviale Reime hervorgethan.[1]) Neben dem schlichten Volksliedreim kommt in seinen Gedichten der glänzende Fremdwörterreim zur Geltung. Dem gehobenen Ton angepafst, bemüht sich der Dichter in vielen Fällen, ungewöhnliche und kühne Reime aufzutreiben, so in seinen reiferen Sonetten vornehmlich, um nach dem Beispiel Platens, Rückerts, Herweghs einen vollen, sonoren Vortrag zu erreichen.[2]) Anderseits ist er bestrebt, mit manchen ernüchternden Fremdwörtern französischen Ursprungs — mit dem „französischen Reim“ — in Heines Manier[3]) komische Effekte zu erzielen; z. B. turbiert: passiert, galant: interessant, ekstatisch: demokratisch $101_{1:3}$; 108^{6} V. 2:4; 110^{4} V. 1:3). In dieser Richtung wirken auch manche Reimwörter, Diminutiva mit der Endsilbe „chen“ — bei Rückert vorbildlich[4]) — in der ersten Flordespina-Terzine und in der Apostrophe „An die Zarten“; z. B. Blümchen, Manierchen: Rühmchen, Tierchen ($174_{7,8:9,10}$). Wichtige nordische Nomina bringt der seltenere „nordische Reim“, zuweilen mit gewaltsamer Accentversetzung: Stiftungen: Gunnar 239^{6} V. 2:4 (ähnlich ein englisches Wortpaar: Norderthurn: Bannockburn 267^{4} V. 1:3), während der „exotische Reim“, den in erster Linie Freiligrath mit Virtuosität handhabte,[5]) die Personen-, Tier-, Orts-Bezeichnungen u. dergl.

---

[1]) Strachwitz hat sich in seinen Übersetzungen an das „Prinzip möglichster Treue“ gebunden, „die sogar, wenn es thunlich sei, beim Übertragen aus einer verwandten Sprache bis zur Bewahrung derselben Wortstämme gehen müsse“. Der Tunnel „wollte diesen Grundsatz aber nicht in der Ausdehnung angewandt sehen wie der Übersetzer für nötig gehalten, weil derselbe durch ihn zu einiger Härte in Wendung und Reim geführt worden sei“.

[2]) Zunächst von Rückert. Vgl. Rückerts „Geharnischtes Sonett“ No. 9 V. 9, 11, 13 (blühendstes) Hesperien: Siberien: Iberien: („Ges. Ged.“ II, 7); bei Strachwitz S. 151 No. 8 V. 9, 11, 12: (blühendes) Hesperien: Iberien: Mysterien.

[3]) Vgl. Heines Werke I, 20 No. 7; I, 76 No. 28; I, 123 No. 64; I, 151; I. 293 Hoffart; I, 233. Also: galant, spendabel: kapabel; Fabel: miserabel; ennuyieret, passabel: titulieret, aimabel u. s. w.

[4]) Rückerts „Ges. Gedichte“ II, 127 No. 62; II, 186 No. 70; III, 141 („Die Göttin im Putzzimmer“); III, 181 („Märchen“); IV, 187 („Der gescheiterte Kufs“); IV, 281 („Das Pfarrjüngferchen“).

[5]) Während Strachwitz nur ausnahmsweise beide Glieder eines Reimpaares aus Fremdwörtern exotischen Gepräges zusammensetzt, läfst

südlicher, aufsereuropäischer Regionen umfafst; also in der „Jagd des Moguls“: Nah'n: Hindostan; Elephant: Sand; Rajah: Himalaja; Tier: Dschehan Gir; Khan: sah'n: gethan.

Wie bereits angedeutet: Strachwitz liebt augenscheinlich gleich der deutschen Volks- und Kunstlyrik überhaupt den Wechsel von Reimen männlichen und weiblichen Geschlechtes. Durchgehend hyperkatalektisch hat er nach Platens und Rückerts Vorbild sämtliche Strophen südlichen Ursprungs, Sonette, Terzinen, Stanzen,[1]) sowie die Ghaselen gebaut (Ausnahme in den Terzetten zweier Sonette: $327_{10:13}$; $328_{9,\ 10:12:13}$). Wo der Dichter in ruhiger Würde und in beschaulichem Pomp einherziehen wollte, da legte er seinen Strophen gern weibliche Reimtracht an. In den „Neuen Gedichten“ herrscht der männliche Reim vor. Sind in dem „Dutzend Liebeslieder“ 4 weiblich (S. 122, 124, 126, 132) und 3 männlich gereimte Gedichte vorhanden (S. 115, 116, 120), so zeigt sich in dem Cyklus „Den Frauen“ kein einziges von der ersteren Art, während 10 von der letzteren Art auftreten. In dem „Nordland“ wird vollends offenbar, was auch schon die „Romanzen und Märchen“ erkennen lassen: Strachwitz bedient sich in seiner episch-lyrischen Poesie mit Vorliebe männlicher Reimklänge. Wofern man „Winfred“, „Rolf Düring“, „Pharao“ und „Der König immer der erste“, „Romanzen“, die nur mit ihren Refrains weiblich schliefsen, der grofsen Schar zuzählen will, klingen zwei Drittel seiner episch-lyrischen Gedichte stumpf aus. Auch in den umfänglicheren Strophen von „Helges Treue“ und der „Jagd des Moguls“ ist nur der einschliefsende c-Reim klingend ausgefallen. Eine solche Bevorzugung des

---

Freiligrath den Saum seiner Lieder thatsächlich umranken, „wie an einem Tropenbaum Lianenblumen üppig schwanken“ (Ged. S. 208 Str. 5); z. B. Hoangho: Fandango (76[3]), Padischah: Janina (134[2]), Flamingo: Sankt Domingo (139[1]), Quito's: Moskito's (151[3]), Surabaya: Biscaya (156[3]), Karoo: Gnu (234[2]) etc.

[1]) In Rückerts Sonetten finden sich Ausnahmen: „Ges. Ged.“ II. 159 No. 17, 167 No. 32, 198 No. 94. Die Stanzen hat der Dichter vorwiegend mit weiblichen Reimen versehen, während er die Terzine, wie bei dem Hinweis auf „Edelstein und Perle“ bemerkt, sehr wechselvoll zu gestalten versteht (vgl. in den „Ges. Gedichten“ I, 39 f. 1—4 „Übrig gebliebene Terzinen von 1812“).

männlichen Versschlusses konnte man in seiner Dichtung von vornherein erwarten.[1])

Mit dem Rhythmus geht Strachwitz so frisch und ungezwungen um wie mit dem Reim.

In seinen vierhebigen Versen ist oft ein Verseinschnitt wahrzunehmen: nicht blofs deshalb, weil die rhythmische Bewegung den Dichter ohnehin dazu führte, sondern weil er zugleich künstlerische Ziele verfolgte. In manchen Romanzen (S. 87, 92, 260, 272, 278) konnte er mittels der Vershalbierung, wie sie beispielsweise von Grün in dem „Letzten Ritter" gemeistert worden war, die poetische Situations- und Personalbeschreibung wirksam unterstützen (vgl. z. B. $89_{3, 6, 9}$). Es versteht sich von selbst, dafs an die Vershalbierung der etwa auftretende Mittelreim gebunden ist: „Und die Wüste ward voll, und die Luft erscholl" (269^{6} V. 1; vgl. 66_{9}). Strachwitz verlangt einen raschen und strammen Gang. Nur selten setzen sich einzelne Zeilen hintereinander, so häufig hart und abgehackt anmutend, aus lauter einsilbigen Wörtern zusammen wie in dem Frauengedicht „Kennt ihr mein Lieb?" Die weichen, wiegenden und gleitenden Allüren, die Goethes, Heines, Eichendorffs Liedern eignen, sind freilich nicht Strachwitz' Passion, wenn er sich auch vorzüglich auf flüssige und flüchtige Verse versteht. Es ist ihm auch nicht jedes Metrum genehm, wie es ihm gerade in den Wurf kommt. Fallender Mafse hat er sich im Gegensatz zu A. Grün recht spärlich bedient. Nur zehn Gedichte überhaupt hat er in Trochäen abgefafst; die Majorität derselben gehört seiner jugendlichen „Lieder"-Epoche an. In den „Neuen Gedichten" sind blofs „Den Zarten", „Germania" und „Nieder, nieder" trochäisch durchgeführt worden: das Versmafs der Reflexion und der Abgeschlossenheit, der dumpfen Stimmung und der sich selbst verzehrenden Leidenschaft[2]) hätte allerdings den reiferen Poeten auch bei reichlicherer Verwendung nicht übel gekleidet. In seine glut- und blutvolle „Romanzen"-Poesie ist niemals ein fallendes Metrum ein-

[1]) Der männliche Reim trägt vorzüglich dazu bei, Energie, Mut, Übermut, Kraftgefühl auszudrücken: Viehoffs „Poetik" S. 302.

[2]) Viehoffs „Poetik" S. 255.

gedrungen. Endlich kennt daktylisch gehaltene Gedichte nur seine Frühzeit („Frühlingslied“, „Champagnerlied“ und die erste Hälfte der „Lichtgedanken bei Nacht“).

In weit höherem Grade hat sich Strachwitz Jambus und Anapäst zu nutze gemacht, jener Metren, die vor allen andern, besonders das letztere, schwungvollen Fortschritt und steigende Leidenschaft auszudrücken vermögen. Die romanischen Strophen geben dem ersteren in seiner Poesie das Übergewicht. In seiner episch-lyrischen Dichtung hat er von Anfang an mit auffallender Entschiedenheit den Anapäst bevorzugt; erst in den „Historien und Romanzen“ tauchen rein jambisch komponierte Erzählungen auf: neben den beiden Terzinenstücken „Die Perle der Wüste“ und „Heinrich der Finkler“, „Crillon“ und die „Türkische Justiz“. Doch darf man bei ihm nicht eigentlich von einem streng gefafsten anapästischen Versmafs sprechen; die Senkungen füllt er nach seinem Gutdünken bald mit einer und bald mit zwei Silben aus. Völlig jambische Verse und selbst Strophen läfst er in ein und demselben Gedicht aufserordentlich frei — wie Heine, Grün, Eichendorff — mit völlig anapästischen konkurrieren. Aber wie Schiller[1]) hebt er nur ausnahmsweise einmal einen Vers ohne Auftakt an (S. 88_{10}; 209_2; 226^2 V. 6; 238^4 V. 4; 309^3 V. 4). Platens Einflufs gewann in diesem Punkte über den Heines und des Volksliedes die Oberhand.[2]) Künstlerische Berechnung ist im Spiel, wenn Strachwitz die Strophenschlüsse der „Maalstromsage“ sämtlich daktylisch konstruiert. Dagegen handelt er nur nach allgemein gültigem Brauche, indem er jambisch-anapästische Verse nach Lust und Laune oder aus innerer Nötigung mit spondeischen Silben einleitet (z. B. 291^5 V. 4), und indem er ein zweisilbiges trochäisches Wort in eine Senkung stellt („König Högni war der eine Held“ 240_1).

---

[1]) In Schillers „Taucher“ besonders deutlich Str. 3_3, 7_3.

[2]) Man darf auch hinzufügen: über Uhlands und Eichendorffs Einwirkungen. Vgl. von Uhland: „Die Vätergruft“ und „Das Schlofs am Meer“ S. 196 und 204, von Eichendorff: „Der Friedensbote“, „Die verlorene Braut“, „Die stille Gemeine“ etc. S. 183, 444, 454; ebenso Freiligrath „Mohrenkönig“ S. 49.

Diese ungebundene rhythmische Bewegung kam namentlich seinen Romanzen zu gute. Da konnte er in rein jambischem Mafs bald langsam und feierlich einherschreiten, bald mittels entsprechender Silbenvermehrung seinen Gang beschleunigen, er konnte den „markigen Sturmtakt“ anschlagen, den er an Norwegens „wuchtiger Salzflut“ bewunderte (S. $180_{11, 12}$). Und er konnte vorwärts stürzen und stürmen, auf „Wort, Reim, Lied“ „dahinjagen“ (179^2 V. 4). Die Stimmung in ihrem wachsenden und wechselnden Laufe konnte in seinen Versen einen nahezu reinen formalen Niederschlag finden.[1]) Sein Rhythmus bannt und reifst fort.[2]) Da sich der Dichter am liebsten mit energischer Kraft bewegt, so hat er selten in einer Verszeile drei Versfüfse anapästisch gefafst: in dem gesamten „Rolf Düring“ sind nur fünf solcher beschwingter Verse vorhanden; „Ein anderer Orpheus“ ist blofs in zwei Fällen mit zwei zweisilbigen Senkungen, denen 32 mit je einem Anapäst gegenüberstehen, ausgestattet worden. Aus demselben Grunde setzen auch verhältnismäfsig wenige Verse anapästisch ein.

In dem Versbau hält Strachwitz nach Platens Art auf Genauigkeit. Nur scheinbar hat er gegen das erwählte Versschema verstofsen: in dem volkstümlichen „Rolf Düring“ (Str. 9_3). Er hat Verse von einem bis zu sechs Versfüfsen gebildet; der einfüfsigen hat er sich ganz vereinzelt bemächtigt, wie auch in seiner Poesie die zweifüfsigen zu den Seltenheiten gehören; die sechsfüfsigen werden durch die Cäsur in zwei dreifüfsige gespalten. Auch die fünffüfsigen Verse — sieht man von den romanischen Strophen ab — kommen in seiner Dichtung in sehr beschränkter Anzahl vor: S. 344, 48, 50, 132. Wahrscheinlich hat der Einfluſs von Grüns „Schutt“-Strophen, die überwiegend mit weiblichen Reimen angethan

[1]) Das kann zahlenmäfsig erwiesen werden. Der Kürze wegen greife ich zu einem Liede: „Streitlust“. Darin schwillt die Leidenschaft konstant an; in demselben Verhältnis stellen sich die Zahlen der summierten Anapäste: Str. 1 = 6, Str. 2 = 10, Str. 3 = 13.

[2]) Dieser Wirkung war sich Strachwitz wohl bewufst. Vgl.: „Wie gerne dir zu Füfsen Sing' ich mein tiefstes Lied . . . Im Takte wogt dein schönes Haupt“ . . .

erscheinen, diese immer weiblich reimenden Strophen entstehen lassen. Vornehmlich hat Strachwitz seine Verse im Einklang mit der deutschen Lyrik überhaupt vier- und dreihebig gestaltet und zwar: die Strophe formt er lieber aus einer Folge von vier- und dreihebigen Versen als aus lauter Versen dieser oder jener Art. Stärker nur in seinen „Jugenddichtungen", später in dem Cyklus „Den Männern" und besonders „Den Frauen" rivalisiert die üppigere, gleichartige mit der leichteren, wechselvollen Strophenkomposition. Dort wollte er wohl in erster Linie zu seiner Bequemlichkeit einen breiteren Raum gewinnen, hier drängte ihn die Fülle des hervorströmenden Gefühls.

Ein ähnliches Verhältnis wie in der Verkettung längerer und kürzerer Verse zeigt sich in der Anzahl der Verse, die der Dichter zu einer Strophe zusammenschliefst. In seiner „Lieder"-Poesie steht unumstritten die vierzeilige Strophe obenan, wogegen sich in den Cyklen „Den Männern" und den „Frauen", im ersten Falle sogar mit Majorität, ihre Verdoppelung behauptet. Die Verdreifachung der vierzeiligen Strophe kommt seltener zum Vorschein (S. 172, 207, 306; die umrahmenden Strophen von 309; um eine Refrainzeile vermehrt 215). Ebenso verschwindet in der Masse das Häuflein der 2, 5, 6, 7, 9 und 10zeiligen Verskomplexe.

Die Mehrheit der vier- und achtzeiligen Strophen hat Strachwitz durch die allgemein beliebte, gefällig gruppierende Reimkreuzung gehoben. Nur in den eben aufgezählten fünf- bis zehnzeiligen Strophen — in den zweizeiligen sind natürlich blofs gepaarte Reimklänge möglich — treten kühner geschlungene Reime zu Tage, wie auch hier das Reimgeschlecht und die Anzahl der Versfüfse in entsprechenden Versen bisweilen einen raschen und auffallenden Wechsel erfährt oder die mehrmalige Wiederholung der Reime und in ein paar Fällen ihr erheblicher Abstand von einander in die Augen springt (vgl. besonders S. 341; 185; 231; 349; „Der singende Quell").

Vielfach hat sich der Dichter mit überkommenen festen Strophen begnügt. Er hat sich mit italienischen, persischen, griechischen und germanischen Formen befafst. Besonders in seinen Anfängen gefiel er sich in der verschwenderischen Klang-

fülle der „Reime aus Süden und Osten“. Während seiner Jugendepoche hat er mit Vorliebe, von Rückert und Platen angeregt, das Sonett und blofs nebenher das Ghasel, in dritter Reihe die Terzine angebaut: jenes namentlich nach dem Muster Platens, diese nach dem Vorbilde Rückerts und Chamissos.[1]) Die erste wie auch die letzte von ihm erhaltene persische Strophe zeichnet sich dadurch aus, dafs auch der Schlufs jedes ungleichzahligen Verses mit Gleichklängen versehen ist[2]); seine formale Gewandtheit bezüglich der „ablautenden Zeile“[3]) hat er allemal vorzüglich bewährt. Später gab er der „kühnen Säulenordnung der Terzine“ entschieden den Vorzug: sie durfte in seine episch-lyrische Poesie eindringen und die letzten Dichtungen seiner Reife sind fast durchweg in diese Form gegossen. Die Ghaselen-Tändelei hat er zu guterletzt sogar völlig verworfen, und nur noch eine einzige vierzehnzeilige Strophe (S. 352) läfst den gewiegten Sonettisten erkennen. Die Terzette seiner Sonette gliedert er übrigens — wie Rückert hauptsächlich in der „Nachlese zu den Geharnischten Sonetten“[4]) — zuerst hauptsächlich nach dem Schema c d e | c d e; in den „Reimen“ herrscht nach dem Beispiel Platens das gebräuchlichere, zweireimige Schema (c d c | d c d) vor. Dieses wurde ihm auch durch seine eigene Ter-

---

[1]) Strachwitz mag mit Nutzen einen Brief Chamissos vom 28. April 1836 gelesen haben, in welchem der Absender dem jüngeren Freiligrath „Das Geheimnis der Terzinenform“ verrät: „Chamissos Leben und Briefe“ I, 217, 218. — Auch kann ihn Dante, den er S. 81$_4$ erwähnt, für diese Strophe begeistert haben.

[2]) Reimschema also: aabababa. Nur Rückert scheint sich vor Strachwitz mit ähnlichen Reimkünsten in manchen „Makamen“ abgegeben zu haben; Rückerts Werke, herausgegeben von Ludwig Laistner, 6 Bde. 1896. IV, 41, 193, 238 (ababab).

[3]) Hermann Welcker: „Die persische Vierzeile und der deutsche Volksliederreim“ in „Nord und Süd“, 1879 X, 339 f.

[4]) Es ist dieses Rückerts Lieblingsreimart in den Terzetten seiner Sonette. Abgesehen von den „Geharnischten Sonetten“ kommt diese Reimverschlingung in den Sonetten des 2. Bandes seiner „Ges. Gedichte“ fast doppelt so oft (144 Mal) wie jene zweite vor (73 Mal). — Herweghs schöne Sonette haben auf Strachwitz formal nicht eingewirkt. Jener bevorzugt entschieden das erste Schema; aufserdem hat er ganze Sonette männlich gereimt.

zinendichtung nahegelegt. — Vorübergehend wie die Stanze, welche ihm zu dem festrednerischen Gepränge der Prologe diente (S. 136, 137, 163), für sie in diesem Sinne erwärmt von Goethe, Schiller, Körner, Chamisso und besonders von Platen[1]), in weiterem Umfange von Ariost und Byron — vorübergehend hat er auch die antike Form in sein Bereich gezogen. Nur der Cyklus „Den Männern" weist zwei sapphische Strophen auf (S. 175, 180). Aus den Chorstrophen des „Kodrus" ist zum mindesten zu ersehen, dafs der Dichter sehr wohl mit „Hellas' stolzen Rhythmen" (80[2] V. 1, 2) prunken durfte: er brauchte nur zu wollen. So hat er in ihnen durch die That seine eigene Bescheidenheit Lügen gestraft.

Aus dem Kreise der einfacheren, volkstümlichen, germanischen Strophen ragen drei feste Formen hervor: die deutsche Nibelungenstrophe, die dänisch-skandinavische Balladenstrophe und die englisch-schottische „Chevy-chase"-Strophe. Die rauhen Unregelmäfsigkeiten der alten Mafse hat Strachwitz eingeschränkt. Alle drei excellieren namentlich in seiner episch-lyrischen Dichtung.

Die Nibelungenstrophe hat Strachwitz wie Uhland vorwiegend in ihrer lyrischen Modernisierung[2]) genutzt: die beiden ersten Zeilen der alten Strophe bilden ein Vierzeilenpaar übers Kreuz gereimter, dreihebiger, jambisch-anapästischer Verse. In seinen jüngeren Gedichten hat er diese lyrische Form auch rein jambisch gestaltet (S. 343, 69, 74). Die achtzeilige Halbversstrophe, die der ursprünglichen vierzeiligen Strophe räumlich ungefähr entspricht, ist indessen niemals in ihrem Abschlufs, wie es eine volle Anpassung an das Vorbild erfordern würde, um einen Versfufs vermehrt worden (S. 121). Bei andern achtzeiligen Strophen — wie auch bei der vierzeiligen — sind gewisse, bereits früher ver-

[1]) Vgl. Platens Werke: I, 64, 67; II, 64, 88, 137, 141, 163 f., 169, 398, 449.

[2]) Wilh. Cramer: „Die Nibelungenstrophe". Schlettstadt 1882. S. 3. Man darf hier auch fast immer den Terminus „Hildebrandston" anwenden, wie bei Heinescher Lyrik; vgl. „Die metrische Form in Heines Dichtungen". Von Karl Hessel in Lyons „Zeitschrift für den deutschen Unterricht". Leipzig 1889. III, 57, 58, 62.

merkte Modifikationen eingetreten (S. 176, 217, 254). Wo Strachwitz' Nibelungenstrophe äufserlich in vier Langzeilen zerfällt, da wird sie von regelmäfsig wiederkehrenden Binnenreimen durchwunden: „Den Sorglosen", „Sigurd Schlangentöter". Nur „Hie Welf" ist von diesen inneren Gleichklängen ausgeschlossen; hier hat der Dichter das alte Mafs mit prächtiger Urwüchsigkeit behandelt.[1])

Die kurzzeilige Strophe der dänisch-skandinavischen Volksballade, in der Modernisierung auf vier Accente geregelt,[2]) aus 2 oder häufiger aus 2 × 2 Verspaaren zusammengesetzt, im zweiten Fall zum Abschlufs der männlich ausgehenden Verse mit einem weiblich endenden, dreihebigen Refrain[3]) verbunden, bewährt sich in der Strachwitzischen „Romanzen"-Poesie nach dem Beispiel Chamissos[4]) in dem „Faustschlag" und in der „Guten Jagd"[5]), besonders in „Winfreds Meerfahrt", „Rolf Düring", „Der König immer der erste", „Pharao". Die „Türkische Justiz", formal in Übereinstimmung

[1]) Strachwitz hat sich in dieser „Historie" an die Urform im grofsen und ganzen angeschlossen, natürlich ausgenommen die 8. charakteristische Halbzeile. Nach Gottschalls „Poetik" I, 53 erhält die moderne Nibelungenstrophe „eine gröfsere Beweglichkeit, wenn man nach ihrem altgermanischen Vorbilde der 2. Hälfte der 4. Verszeile 4 Füfse giebt. So hat sie Strachwitz meisterhaft in „Hie Welf" behandelt". Der Dichter gestaltet jedoch nur die 1. Hälfte der Verse vierhebig und nicht blofs am Ende der Strophe, sondern auch — wie die 2. Hälfte der „Schlangentöter"-Strophe — in ihrer Mitte: und zwar dort wie hier ohne jede Regelmäfsigkeit. Er wurde in „Hie Welf" zweifellos weniger von Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch" (S. 388) als von dem Nibelungenlied selbst angeregt (vgl. Simrocks Übersetzung S. 18^4 V. 3; 39^3 V. 2 etc.); findet sich daselbst doch auch bisweilen der Binnenreim wie gleich in der bekannten Eingangsstrophe, ferner 18^7 V. 3:4; 160^7 V. 3:4; 357^1 V. 3:4.

[2]) Vgl. W. Grimms Einleitung zu den „Altdänischen Heldenliedern" S. XXXVI.

[3]) Vgl. die Vorrede zu den „Dänischen Volksliedern der Vorzeit". Übersetzt von Rosa Warrens. Hamburg 1858. S. XXV f.

[4]) Chamisso hat freilich die fünfzeilige dänische Strophe für ganz andere Stoffe verwendet als Strachwitz: S. 115 „Das Gebet der Witwe"; 181 „Der alte Müller"; 215 „Ein Lied von der Weibertreue"; 260 „Die Sonne bringt es an den Tag".

[5]) Wer will, kann in diesen beiden Fällen auch von „altdeutschen Reimpaaren" reden.

mit einem vereinzelten — betrachtenden — Erotikon „Ganz oder garnicht“, das inhaltlich mit des Dichters Ghaselen zusammenhängt, geht dagegen auf die neue Kunstepik (Byron) zurück.

Von allen volkstümlichen Strophen, deren Strachwitz sich bemächtigte, hat er am liebsten und am vorzüglichsten die „Chevy-chase“-Strophe gehandhabt, natürlich zunächst im Anschlufs an die Sallet-Jungnitzische Übersetzung.[1]) Er hat ihren Bau und ihren Klang einfach und treffend veredelt.[2]) Ihren Umfang hat er auf 4 Verse festgesetzt und die reimlosen Verse der 1. und 3. Zeile durch Reime verknüpft. Während in der ursprünglichen Form hin und wieder weibliche Versschlüsse auftauchen, hat der Dichter manchmal alle b-Verse eines Gedichtes weiblich endigen lassen. Mit Vorliebe hat er freilich zu der völlig männlich gereimten Strophe gegriffen und zwar zu der im anapästischen Rhythmus; völlig jambisch, einfach oder verdoppelt, hat er sie nur in den „Liedern“ verwendet (S. 51, 67, 115, 116). Die weiblich angelegte Strophe, welche er nur in Anapästen ausgeführt hat, hat erst in den „Neuen Gedichten“ breiteren Boden gewonnen. In den „Neuen Gedichten“ kommt überhaupt der modernisierten „Chevy-chase“-Strophe erhöhte Aufmerksamkeit zu. Am stärksten ist sie im „Nordland“ kultiviert worden. Das liegt daran, dafs sie Strachwitz' eigentliche „Romanzen“-Form darstellt. Sie sitzt seinen Stoffen wie auf den Leib gegossen. Nicht nur ermöglicht sie, sondern sie erzwingt beinahe geschlossene Kürze und konstanten Fortschritt. Sie kam seinen Wünschen auf halbem Wege entgegen.

In der völlig männlich gereimten Grundform vollendete der Dichter: „Rolands Schwanenlied“, „Richard Löwenherz' Tod“, „Das Elfenrofs“, „Ebbelin“, „Frau Hilde“, „Ein anderer Orpheus“, „Das Geisterschiff“, „Das Herz von Douglas“, „Das

---

[1]) Vgl. auch „Wat Tyler“ und „Der Derfflinger“ in Fr. v. Sallets „Gedichten“. 4. Aufl. Hamburg [1863]. S. 262, 271.

[2]) Vgl. W. Dönniges' „Altschottische und altenglische Volksballaden“. München 1852. S. 229; „Englische Volkspoesie“ von Alois Brandl in Pauls „Grundrifs“ II_1, 840, ebenda: „Englische Metrik“ von J. Schipper. S. 1048.

Lied von der armen Königin". Durch Vermehrung der b-Verse um einen Versfufs entsteht die Strophe[1]) des „Crillon", die überhaupt erst in die „Neuen Gedichte" Eingang gefunden hat (S. 215, 222, 240, 244; „Die neue französische Muse"). Durch Verdoppelung und Verdreifachung der ursprünglichen vierzeiligen Strophe erwächst die Form des „Falschen Grafen" und des „Gefangenen Admirals"; dadurch, dafs die dreitaktigen Zeilen weiblich ausklingen, die Strophe der „Ballgeschichte", des „Fahrenden Hornisten", von „Sonst und jetzt", „Elfenring"[2]) und „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne".

Neben den beiden Terzinen behaupten in Strachwitz' episch-lyrischer Poesie wegen ihres eigenen und kühnen Baues eine Stellung für sich allein „Helges Treue" und „Die Jagd des Moguls", jene sechs-, diese zehnzeilig, nach den Schemata aa b‖cc b und aa bb c‖dd ee c gereimt. Kurzum: seine „Romanzen"-Form sticht im grofsen und ganzen durch eine schöne Einfachheit hervor; sie erweckt nicht den Eindruck ermüdender Eintönigkeit. Sein feines Verständnis für formale Effekte und seine urkräftige Fähigkeit, die schwierigsten Reim- und Rhythmenkünste wie im Spiele zu meistern, vermochten ihn nicht auf Abwege zu führen. Hier vor allem wollte er frei und voll sein poetisches Können entfalten. Daher durfte er sich und sein Publikum nicht durch ein blendendes Äufsere von der inneren schlichten Schönheit ablenken.

Seine brillante Technik drängt sich auch dem flüchtigen und ungeübten Betrachter am handgreiflichsten in der eigentlichen Lyrik auf. Nach dem Vorangehenden braucht es nur noch angedeutet zu werden, wie vorzüglich er gerade in den komplizierten, selbsterfundenen Formen Reim, Rhythmus und Vers zu einem harmonischen Ganzen zusammenzufügen versteht, so dafs der Stimmungston des Gedichtes durch das Exterieur zum reinsten Ausdruck gelangt. Keck tanzt und wirbelt in anmutig schillerndem Gewande — ein Symbol für das Moussieren

[1]) Nach Dönniges — „Altschottische und altenglische Volkslieder" S. 229 — die spätere, monoton klingende Form des englischen Volksliedes.

[2]) Man darf den 1. und 3. Teil des „Elfenringes" auch mit der Strophe der deutschen Volksballade „Der Tannhäuser" in Zusammenhang bringen: „Wunderhorn" I, 125.

des Weines — das „Champagnerlied“. Unruhig und aufgeregt flackert die „Streitlust“ mit ihren kürzeren und längeren, scharf zusammenklingenden Versen empor. „Erste Meerfahrt“ veranschaulicht mit ihren wiegenden und wogenden, gleitenden Reimen ebenso sehr die Wellenbewegung des Meeres wie die weithinschweifende Sehnsucht des Liebenden. „Mein altes Rofs“ versinnlicht in seinem strammeren, stürmisch auftretenden und weiblich austönenden Gange zugleich den Galopp des Pferdes und des Herzens wilde Wehmut. Andere, strophisch langgestreckte Erotika — „Kennt ihr mein Lieb?“, „Du bist sehr schön“ — rauschen in majestätischer Fülle, ein Abglanz der gefeierten Dame. Markig und gigantisch grofs schreitet „Germania“ mit dröhnendem und doch feurig beschwingtem Fufse.

Schliefslich giebt auch die Extensität der Strachwitzischen Dichtungen zu denken. Die Anzahl der Strophen, welche der Autor zu einem Gedichtganzen vereinigt, schwankt — als Normalstrophe die vierzeilige genommen — zwischen zwei und dreifsig Strophen. Mit seinem zunehmenden Alter, seinem steigenden Lebens- und Anschauungsreichtum schwillt auch die strophische Menge. Der Cyklus „Den Frauen“ überragt „Ein Dutzend Liebeslieder“ im Durchschnitt fast um das Doppelte des Umfanges. Nur die eigentlich lyrischen Gesänge des „Nordlandes“ excellieren durch ihre liederartige Gedrungenheit. Die erzählenden Dichtungen dieses Abschnittes und die „Romanzen und Historien“ gewinnen im Verhältnis zu den „Romanzen und Märchen“ etwa um ein Drittel der äufseren Masse. Zwischen Strachwitz' Lyrik und episch-lyrischer Poesie vergröfsert sich die Kluft schon durch ihre stark divergierende formale Ausdehnung. In seinen letzten Gedichten, in denen die Darstellung subjektive Stimmungen und objektive Zustände umfafst, hat er glücklich eingelenkt. Räumlich steht „Venedig“ in der Mitte zwischen den „Liedern“ und „Neuen Gedichten“. Die durchaus angemessene Extensität befördert die Intensität dieser Strophen.

In der Hauptsache war der Dichter also auf Kürze bedacht. Möglichst in einem Anlaufe suchte er sein Thema zu bewältigen. Fast nur erzählende oder stark reflektierende

Dichtungen hat er hie und da, wie es auch in der englisch-schottischen Volkspoesie üblich ist,[1]) in zwei oder drei Abschnitte zerlegt (S. 92, 122, 267, 309, 353; S. 128, 243, 291, 301). —

Strachwitz' Ausdruck hat, wie ein definitiver, abschätzender Rückblick lehrt, allenthalben gewisse Eigentümlichkeiten aufzuweisen. Seinen poetischen und sprachlichen Stil hatte der Dichter allmählich fortzubilden und zu bereichern. Dagegen war er formal fast von Anfang an fertig.[2]) In dem Felde der Form ist er anerkanntermafsen manchmal zu klassischer Vollendung vorgedrungen.[3]) Man gewahrt es oft mit Freude, dafs sich hier „in gebundenen Worten ein ungebundener Geist" offenbart.[4]) Strachwitz steht in vielen Stücken weder Rückert noch Platen in formaler Treffsicherheit nach; nur hat er minder häufig als jene älteren Gröfsen durch mannigfache, überraschende Verskünste zu glänzen gesucht. Keineswegs sehnte er sich nach dem Rufe eines akademischen Poeten. „Der ist ein Meister, der die Form bemeistert" (S. 156_{11}), erklärte der „Erwachende". Der Reifere wandte zur reineren Durchführung der Einheit von Stil und Stoff dem Gehalt seiner Dichtung gesteigerte Sorgfalt zu.

10. Einteilung seiner Poesie.

Die einzelnen Gedichte versah Strachwitz meist mit einer knapp charakterisierenden Überschrift. Ohne Titel liefs er — im Hinblick auf die Form — gleich Rückert und Platen

[1]) Zweiteilig ist z B. die ältere „Chevy-chase", dreiteilig „Adam Bell, Clym of the Clough, and William of Cloudesly" („Reliques" S. 111) abgefafst worden.

[2]) Schon sein frühestes Gedicht soll — nach dem „Biographischen Denkmal" — „hinsichtlich des Versmafses durchaus tadellos" ausgefallen sein.

[3]) Besonders haben seine Sonette Anerkennung gefunden. L. Böhme („Zur Würdigung Platens" S. 28) nennt Julius Grofse, Julius Schanz, Strachwitz, die „mit Glück" Platen in der Sonettdichtung nacheiferten. Gottschall reiht in seiner „Poetik" I, 273 den Dichter an Platen, Herwegh, Geibel. Heinrich Welti stellt ihn in der flüchtigen Aufzählung neuer Sonettisten zwischen W. von Humboldt und Immermann: „Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung". Leipzig 1884. S. 231.

[4]) Platens Werke I, 148, Motto.

namentlich die „Reime aus dem Süden und Osten“, von diesen vor allem die Sonette; mit Rücksicht auf den Inhalt — vorzüglich nach dem Vorbild Heines — manche Erotika. Ganze Gedichtgruppen faſste er vorwiegend unter dem groſsen, allgemeinen Gesichtspunkte der innern Verwandtschaft zusammen. Eine verstandesmäſsige Scheidung seiner Poesie hat er sich nicht angelegen sein lassen. Ihn leitete das Prinzip künstlerischer Anordnung. Innerhalb der von ihm aufgestellten vier, beziehungsweise acht Abschnitte suchte er stilistisch nach jeder Seite hin, formal wie inhaltlich, im Vortrag wie in der Anschauung, eine möglichst starke Mannigfaltigkeit zu erreichen.[1]) Insbesondere zeichnete er das „Nordland“ dadurch aus, daſs er fast regelmäſsig auf ein lyrisches Reiseerlebnis in dem nordischen Meere eine Erzählung aus dem Leben der nordischen Helden vergangener Zeiten folgen lieſs. In den letzten Stücken dieses Cyklus nimmt er an den objektiven Vorgängen mit seiner Person unmittelbar Anteil: demnach fallen an dieser Stelle die beiden Arten verschiedener Darstellung zusammen. Mit Hilfe eines Prologs, Epilogs, bez. eines Gedichtes, welches einen Abschluſs bedeuten kann, knüpfte er hier wie in den anderen Gruppen ein festes Band. So geht die zweite Sammlung Strachwitzischer Dichtungen auf eine „Romanze“ aus, die eine ihrer Grundstimmungen zum kräftigen Ausdruck bringt. Dem Prolog schickte der Autor — ausgenommen „Ein Dutzend Liebeslieder“ — ein kurzes Motto voraus.[2])

Die kritische Betrachtung seiner Gedichte erfordert eine strengere Einteilung.

Seine Dichtung, subjektive und objektive Lyrik, zerfällt in „Lieder“- und „Romanzen“-Poesie. Erstere läſst

---

[1]) Wie die Droste fürchtete Strachwitz die Monotonie der Anordnung: Annette von Droste-Hülshoff und Levin Schücking. „Briefe“. Leipzig 1893. S. 245.

[2]) In den „Liedern“ giebt er als Motto, wie es Goethe, Platen, Chamisso thaten, eigene Verse, in den „Neuen Gedichten“ nach dem Beispiel Chamissos, Heines, Scotts, Byrons Citate aus fremden Werken. Auch einzelne Gedichte hat er, wie vor ihm z. B. Freiligrath, mit einem derartigen einleitenden Wort ausgestattet.

sich wiederum zerlegen. Je nachdem sich das Gefühl des Künstlers auf eine gröfsere oder kleinere Welt erstreckt, darf man sie in drei oder vier Gruppen anordnen: in Freiheits- und Vaterlands-, Natur-, Geselligkeits- uud Liebespoesie.[1])

Die freiheitliche und erotische Lyrik bilden die Gipfel seiner Schöpfungen.

---

[1]) Strachwitz' Poesie über Poesie ist bereits früher (S. 17 f.) erörtert worden.

II.

Strachwitz' eigentliche Lyrik.

1. Lyrischer Stil.

Wie Strachwitz' Leben, bietet sich seine Lyrik dem kritischen Betrachter in drei Phasen dar.

Bekanntlich versteht sich der „Erwachende" besser auf allgemeine als auf individuelle Beobachtungen. Es waltet in der Jugendepoche des Dichters trotz aller unklaren, überschwänglichen Begeisterung etwas verstandesmäfsig Vollbewufstes. In den Liebesliedern herrscht eine innigere Verknüpfung der aufgereihten Bilder, noch mehr in den „Reimen", speziell, vorzüglich von der Form bedingt, in den Terzinen. Doch schon in den „Vermischten Gedichten" fallen einige Stücke auf, in denen der Verfasser seine Erlebnisse auf dem Wege rasch fortrückender Handlung vorführt. Er bringt hier allemal Rittscenen zur Anschauung (S. 47, 58, 71, 76).

Der reifere Autor bewährt sein Talent vor allem in der frischen Aufnahme reger, aufeinander folgender Momente.

In seiner letzten Periode entwirft Strachwitz mit Vorliebe bestimmte, ausgeführte Gemälde, deren einzelne Teile er fein harmonisch komponiert, so dafs ein wirklich machtvoller Stimmungston aufkommen kann. Selbst da, wo sich der vorgeschrittene Künstler gedankenmäfsig in Bildern äufsert, erzielt er nunmehr eine viel intensivere Steigerung als ehedem. Jetzt erst bethätigt er seine poetische Kraft mit zwingender Gewalt, die Kunst, in die grofse Welt die eigene Welt hineinzuversetzen, die Schöpfung mit dem eigenen Gefühl zu erfüllen,

der äufseren Umgebung den Stempel seiner Persönlichkeit auf zuprägen. Seine Reflexion, das Vergleichen des Sonst und Jetzt, Innen und Aufsen, Hoch und Tief ist in dieser Periode nicht mehr Ungeschick, Mangel an eigentümlichen Erfahrungen, sondern innere Notwendigkeit. Er verkündet nicht mehr allgemeine Lehrsätze, sondern individuelle Lebensweisheit. Und in die von Platen gebrandmarkte „Reflexionsepidemie“ [1]) ist er auch jetzt nicht hineingeraten.

Der Erwachende wie der Erwachte tritt mit seiner Person direkt vor sein Publikum. Die Rollenlyrik, seit Goethes „Schäfers Klagelied“ und „Jägers Abendlied“ bis auf Geibels „Zigeunerbuben im Norden“ [2]) und noch später in der deutschen Litteratur sehr beliebt, war nicht seine Sache. Überhaupt hatte sein lyrischer Stil etwa mit dem proteusartigen Charakter des Rückertschen nichts gemein.

Wohl hat er nach seiner eigenen Bezeichnung nur einen Hymnus und zwei Oden geschaffen (S. 60; 175; 180). Aber nicht blofs den Chorstrophen des „Kodrus“, sondern auch „Jo! Ich preise dich, Evius“ und insbesondere der „Germania“ haftet das Gepräge der „Lyrik des Aufschwungs“ an. [3]) Wird doch eine ganze Reihe seiner lyrischen Gedichte unverkennbar von echtem Odenpathos getragen! Der Dichter neigt eben dazu, sein Objekt anzusingen. In seinem Objekt ist er sehr selten rein aufgegangen; meistens ist er vor ihm anschauend stehen geblieben. Er bespricht seinen Gegenstand, aber er spricht ihn nicht unmittelbar aus. So steht er in schroffstem Gegensatz zu dem weichlich verschwommenen Gefühlsdusel der Romantiker. In der Abkehr von ihrem schwankenden Wesen ist er wie so viele Poeten der dreifsiger und vierziger Jahre, gedrängt von der Gegenströmung der freiheitfordernden Programmlyriker, und mindestens ebenso sehr von seinem ausgesprochen

[1]) Platens Werke I, 528, 4. Gelegenheitsgedicht.

[2]) Geibels „Gedichte“, 28. Aufl., Berlin 1852 [c], S. 38. Vgl. ferner in Uhlands „Gedichten“: S. 18 „Schäfers Sonntagslied“. S. 32 „Jägerlied“, „Des Hirten Winterlied“, in Eichendorffs „Gedichten“: S. 11 f. „Der wandernde Musikant“ (1—6), S. 26 f. „Der verliebte Reisende (1—10).

[3]) Vischers „Ästhetik“ III$_2$ 5. Heft S. 1342 f.

männlichen Geiste, entschieden zu weit gegangen.[1]) Besonders seinen Liedern fehlt die „Gewalt der dunkel verzitternden Tiefe“,[2]) das zarte Weben des spezifisch Lyrischen, das die Lieder eines Goethe, Heine, Eichendorff, Mörike auszeichnet. Selbst der Bewunderer Strachwitzischer Poesie mufs es sich eingestehen: wirkliche Lieder hat dieser Dichter nur ausnahmsweise produziert. Zum Liede mangelte ihm die Dreieinigkeit der Unmittelbarkeit, der Schlichtheit und Leichtigkeit. Diesen Mangel gewahrt der Leser am deutlichsten bei der Lektüre seiner Liebeslyrik. Seine Lieder fordern bei aller Klangfülle nur in wenigen Fällen zur Komposition heraus. Es dringt bei ihm alles zu üppig oder zu gewaltsam hervor. Er deutet nicht an, sondern er deutet aus; er redet oder schildert so viel, dafs der Musik wenig oder nichts zu thun übrig bleibt. Dem Volksliede hat er in diesem Genre zu seinem Schaden nichts abgelauscht. Am lyrischesten hat er sich denn auch gerade in seinen kunstvollsten Schöpfungen erwiesen.

Zu seinen naivsten Liedern, wenn es nicht gar das naivste darstellt, gehört die „Heimkehr“. Mit der einfachen Volksweise, die namentlich in dem ansprechend konservativen Abschlufs ihren Ausdruck findet, vereinigt sie — vorwiegend in ihrer Mittelpartie — die echt Strachwitzische Verve. Ihr Inhalt setzt sich aus den drei Hauptgebieten seines lyrischen Empfindens gleichmäfsig zusammen:

Vaterland, Natur, Liebe.

2. Freiheits- und Vaterlandspoesie.

„Die Freiheit ist der neue Ahasver!“[3]) Mit Wort und Schwert durchwanderte sie fast die ganze erste Hälfte des

---

[1]) Fontane in „Von Zwanzig bis Dreifsig“ S. 483 bemerkt von den „Tunnel“-Gedichten der vierziger Jahre: „Sie sind alle männlichen Geistes, ... aber sie haben mit alleiniger Ausnahme der Strachwitzischen Gedichte nichts — oder doch zu wenig — von jenem dem Ohr sich Einschmeichelnden, ohne das es für mein Gefühl keine Lyrik giebt.“ Das Ohr hat dieser Dichter allerdings immer vollauf befriedigt.

[2]) Vischers „Ästhetik“ III, 1355.

[3]) „Gedichte“ von Karl Beck. Berlin 1844. S. 29.

vorigen Jahrhunderts. Auf dieser ruhelosen Wanderung aber hat sich ihr Wesen oft stark gemodelt.[1])

Die politische Lyrik der Freiheitskriege richtete ihre Spitze vornehmlich gegen den auswärtigen Feind. Der Sang der Körner, Schenkendorf, Arndt, Rückert betrieb Deutschlands Erlösung aus schmählicher Fremdherrschaft. Der zweite Pariser Friede brachte den deutschen Staaten die politische Selbständigkeit. Aber nun regte sich der Geist einer neuen Zeit. Die neue Zeit verlangte auch nach innerer Freiheit. Das Volk wünschte an der Fürstenmacht thätigen Anteil zu nehmen; Volk und Fürsten sollten gemeinsam das oberste Regiment führen. Das „L'État c'est moi" des Absolutismus sollte gestrichen werden.[2]) Und also geschah es: mit den Tagen des Wiener Kongresses erstand eine revolutionär politische Lyrik. Seit dem Anfang der dreifsiger Jahre, geweckt durch den Aufruhr der französischen Julirevolution, besonders glänzend durch die Österreicher A. Grün und später durch Karl Beck vertreten; und noch mächtiger seit dem Anfang der vierziger Jahre, äufserlich an den Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. von Preufsen geknüpft, am hervorragendsten durch Dingelstedt, Hoffmann von Fallersleben, Herwegh und Freiligrath[3]) repräsentiert, staute sich eine verhängnisvolle Sturmflut

---

[1]) Vgl. über den Begriff der „Freiheit" jener Jahre wie über die Zeit von den Freiheitskriegen bis 1840 Paul Trägers Darstellung: „Die politische Dichtung in Deutschland". Berlin 1895.

[2]) Vgl. Heinrich von Sybel: „Die Begründung des Deutschen Reichs durch Wilhelm I.". München und Leipzig 1889. I, 58 „Die reichsständische Verfassung in Preufsen".

[3]) Ich führe selbstverständlich in dieser Skizze nur die bedeutendsten Poeten an. Es erschienen von Franz Dingelstedt: „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" [anonym] Hamburg 1840, [neue] „Gedichte" Stuttgart und Tübingen 1845; von August Heinrich Hoffmann: „Unpolitische Lieder". 2 Bde. Hamburg 1840, 41, „Deutsche Lieder aus der Schweiz" Zürich 1843, „Deutsche Gassenlieder" Zürich und Winterthur 1843, „Deutsche Salonlieder" ebenda 1845; ferner bis 1849 in Darmstadt, Leipzig, Braunschweig: „Maitrank", „Hoffmannsche Tropfen", „Texanische Lieder", „Schwefeläther", „Diavolini", „37 Lieder für das junge Deutschland", „Zwölf Zeitlieder", „Spitzkugeln". Eine Auswahl dieser Zeitgedichte enthalten Hoffmanns „Gesammelte Werke". 8 Bde. Berlin 1890, Band 4, 5. Herwegh

demokratischer und selbst republikanischer Tendenzpoesie an. Im Gefolge der französischen Märzrevolution 1848 brach der lang erwartete „Völkerlenz“ auch über Preufsen und selbst über den Staat Metternichs herein; er brachte den Deutschen von der Spree bis zur Donau die ersehnte Volksvertretung. Mit diesem Erfolg hat die wilde Zeit- und Streitpoesie ihr ursprüngliches und eigentliches Ziel erreicht. In den windstillen Tagen der Reaktion verlief sie spurlos im Sande.[1])

„Im Grunde genommen,“ bemerkt Gustav Karpeles über die Litteratur des 4. Dezenniums, „waren alle Dichter jener Zeit politische Lyriker, weil keiner von ihnen sich der Macht der neuen Ideen entziehen konnte, weil jeder von ihnen zu den grofsen Fragen, welche das Leben des Staates und der Gesellschaft erfüllten, Stellung zu nehmen genötigt war.“[2])

Auch Strachwitz wurde zu der politischen Lyrik hingedrängt. Wie die Affaire Heine contra Börne zeigte, stellte man damals den Charakter über das Talent.[3]) Freiligrath sollte sein später viel citiertes Wort: „Der Dichter steht

---

gab aufser den zwei Bänden der „Gedichte eines Lebendigen“ „Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz“ Zürich 1843 heraus (darin 5 eigene Gedichte). Freiligrath veröffentlichte: „Mein Glaubensbekenntnis, Zeitgedichte“ Mainz 1844; „Ça ira. Sechs Gedichte“ Herisau 1846; „Neuere politische und soziale Gedichte“, 2 Hefte, Köln 1849, Düsseldorf 1851.

[1]) Um nur zwei Bücher verschiedener Zeiten einander gegenüberzustellen: Gottschalls „Barrikadenlieder“, Königsberg 1848 — Julius Sturms „Fromme Lieder“, Leipzig 1852.

[2]) „Allgemeine Geschichte der Litteratur“ II, 638.

[3]) Das Buch „Heinrich Heine über Ludwig Börne“, Hamburg 1840, wurde von dem Rezensenten der „Zeitung für die elegante Welt“ (5. September 1840 No. 174), J. Kaufmann, als Stümperei an den Pranger gestellt. Heine habe nunmehr seine Heimat verscherzt — „Das kann ich dir im Namen der deutschen Jugend sagen“. Heine liefs wegen der Angriffe, die sein Pamphlet von allen Seiten erntete, in dem „Atta Troll“ (Hamburg 1847, in den „Werken“ II, 345 f.; vgl. auch die Vorrede: II, 352, 353) zum Schlusse im 24. Kapitel II, 415 seinem Tendenzbären das Lob erteilen: „Kein Talent, doch ein Charakter“. — Ohne die Überschätzung des Charakters auf dem Gebiete künstlerischer Leistungen hätte z. B. eine Luise Otto niemals das Ansehen einer wirklichen Dichterin erringen können: „Lieder eines deutschen Mädchens“, Leipzig 1847, teilweise wieder abgedruckt in „Meinem Lebensgang“, Leipzig 1893.

auf einer höhern Warte Als auf den Zinnen der Partei“ [1]) durch die That aufs schlagendste selber widerlegen. Die Zeit verlangte ehrlichen, offenen Meinungsaustausch; ein Poet, der gehört werden wollte, mufste unbedingt Farbe bekennen. [2]) Strachwitz wurde durch sein leidenschaftliches und selbstbewufstes Wesen wie sein Gewissen ohnehin dazu herausgefordert, in das Geschick seiner Epoche einzugreifen. War doch die Losung des „Erwachenden“ energische Bekundung seines Willens um jeden Preis. Aber sein Selbstbewufstsein war zu voll ausgeprägt, als dafs er sich hätte zu einseitiger Tendenzmacherei bequemen können. Er kann nicht als Interpret von Gemeinschaftsgefühlen gelten wie z. B. Herwegh oder Freiligrath. Selbst wo er sich mit den nationalen Gütern und Hoffnungen beschäftigt, hat er sich nicht unumwunden den Empfindungen der grofsen Masse untergeordnet. Der grofsen Masse, dem beschränkten, kleinlichen Bürgertum hat er sogar andauernd die Thür gewiesen. Wie Lenau [3]) vor einem Jahrzehnt, wird er von individuellen Interessen geleitet. „Den Gott im Busen darf kein Schlagwort stören, Ich folge meinem Stern und geh' allein“ [4]) — wie Geibel dachte auch

[1]) „Aus Spanien“ Str. 9, zuerst im „Morgenblatt“ vom 30. November 1841 No. 286, dann in dem „Glaubensbekenntnis“ S. 3 abgedruckt. Damals entbrannte eine heftige Fehde für und gegen die Partei. In dem „Morgenblatt“ erschienen 2 Streitgedichte: am 2. Mai 1842 No. 104: „Epistel an Ferdinand Freiligrath. In Erwiderung auf sein Exoriare“ von Fr. Funk, und am 24. Juli 1847 No. 176: „Partei. An Georg Herwegh“ von H. Stieglitz. Herwegh hatte Freiligrath in einem Gedichte „Die Partei“ („Gedichte eines Lebendigen“ II, 61) geantwortet.

[2]) Mörike, der sich allein als Künstler in Goethescher Weise aussprach, wurde in den vierziger Jahren fast völlig überhört: das hat sein Landsmann und Verehrer Fr. Th. Vischer in seinem ersten Aufsatz über die „Gedichte eines Lebendigen“ zugeben müssen: „Lenz, Lerchen, Liebe und Wein sind matt geworden“ („Kritische Gänge“, Tübingen 1844, II, 282 f.).

[3]) Lenaus 1. Ausgabe der „Gedichte“: Stuttgart und Tübingen 1832.

[4]) „Gedichte“ von Geibel S. 262 V. 7, 8. Strachwitz hätte auch vollkommen unterschreiben können, was Geibel am 20. März 1842 einer Freundin in Prosa über Tendenzpoesie geschrieben hat (Goedekes Geibel-Monographie S. 235): „Die Gesinnung, und wenn es die grofsartigste und herrlichste wäre, macht den Dichter nicht. . . Für Tendenzen kann ich mich nicht begeistern, ich kann keine Stoffe suchen, um dies oder jenes auszusprechen.“

Strachwitz. Namentlich zu Beginn seiner Zeitdichtung kämpfte er für die eigene Freiheit und für allgemein menschliche Werte; es war ein Kampf, den die freiheitliche Strömung seiner Tage schürte, nicht aber im Kern erzeugte. Diese Zurückhaltung entsprang bei dem Jüngling freilich auch aus dem Umstande, dafs ihm von den Worten und Werken der neuen deutschen und römischen Politik höchstens die Oberfläche zu Gesicht kam. Doch auch der Gereifte knüpfte nicht an feste Verhältnisse, Tagesereignisse, Zeitgenossen an. Auf diese Art gerieten seine Zeitgedichte, wo sie sich mit breiteren Lebensschichten beschäftigten, oft noch allgemeiner und unbestimmter als die seiner Partner. Andrerseits kam es seiner Kunst zu gute, dafs er nicht die prosaischen Forderungen des Liberalismus und Radikalismus versifizierte. Der Ruf nach Konstitution und Prefsfreiheit, nach Abschaffung der Zensur fand in seiner Lyrik keinen Widerhall.

Bei aller Unbestimmtheit in den Umrissen und trotz gewisser Schwankungen seiner freiheitlich-patriotischen Dichtung steht eines unwandelbar fest: sein Verhältnis zu seinem engeren und weiteren Vaterlande.

Der Dichter ist in schroffem Gegensatz zu seinem Landsmann Karl von Holtei[1]) nirgends für seine eigentliche Heimat eingetreten. Ebenso wenig wie den Schlesier erkennt man in seiner Poesie den Preufsen. Strachwitz strebt „in das Weite“: er will nur ein Deutscher unter Deutschen sein. Und sein Streben geht nicht darüber hinaus. Kosmopolitische Träume, wie solche von Grün, Dingelstedt, Herwegh u. a. ausgesponnen wurden, wufste er sich nur in seiner Jugend ausnahmsweise zu suggerieren.

Diese reine deutsche Gesinnung beruht auf guten Gründen. Gewifs war Strachwitz während seiner Schuljahre in den einstmals heifs umstrittenen Festungsstädten Glatz und Schweidnitz auf manche ergreifende Reminiscenz aus dem siebenjährigen Kriege gestofsen. Der Knabe pflegte den Geburtstag Friedrich Wilhelms III. durch eigene Carmina zu ver-

[1]) Vgl. Holteis „Schlesische Gedichte“, Berlin 1830; 2. Auflage 1850 (niederschlesische Mundart).

herrlichen (L. B. S. 6), und den „Erwachenden“ hätte der schöngeistige Romantiker auf dem Thron, zu dem Platen und Platens Schüler Herwegh, Geibel u. a. mit Bewunderung emporblickten,[1]) für Preufsen- und Hohenzollerntum begeistern können. An seinem eigenen ersten Geburtstage war kaum ein halbes Jahrhundert darüber verflossen, seitdem der Hubertusburger Friede Schlesien endgültig an die preufsische Monarchie gefesselt hatte. Die Erinnerung an die Habsburger, freilich verdunkelt durch die übermächtige Herrschergestalt Friedrichs des Grofsen, war in den Gemütern noch nicht eingeschlafen; sie lebte zumal in dem katholischen Oberschlesien fort,[2]) und die Familie Strachwitz hatte die Beziehungen zu dem österreichischen Kaiserhause keineswegs abgebrochen (L. B. S. 4). Überhaupt fühlte sich Schlesien damals weit mehr als ein Glied eines allgemein deutschen Verbandes denn des preufsischen Staates, und suchte, vielleicht auch in dem dunkeln Bewufstsein, dafs sein Deutschtum einst aus einer ganzen Reihe von deutschen Stämmen emporgeblüht sei,[3]) Arndts Mahnung „Das ganze Deutschland soll es sein“ nach Kräften hervorzukehren.[4]) Diese Verhältnisse in Hof und Heimat mufsten Strachwitz' Patriotismus zum Nachteil der letzteren aus-

[1]) Gedicht von Platen: „An einen deutschen Fürsten“ (den Kronprinzen) 1831 in den „Werken“ I, 103; von Herwegh: „An den König von Preufsen“ 1841 (Anknüpfung an Platens eben citiertes Polenlied) in den „Gedichten eines Lebendigen“ I, 120 — die spätere Epistel „Auch dies gehört dem König“ II, 185 schlägt freilich eine niedere, schärfere Tonart an; von Geibel: „An den König von Preufsen“, Dezember 1842, in Geibels „Gesammelten Werken“, 8 Bde., Stuttgart 1883, I, 226. Eine stattliche Anzahl „Oden und Festgesänge“ hat auch z. B. Strachwitz' Landsmann August Kopisch, in der Ode wie die vorigen Platens Jünger, bereits seit dem Ende der zwanziger Jahre an Friedrich Wilhelm gerichtet: in seinen „Gesammelten Werken“, 3 Bde., Berlin 1856, II, 3 f.

[2]) Laubes „Schriften“ I, 187.

[3]) „Über deutsche Dialektforschung“ S. 16; August Kahlert: „Schlesiens Anteil an Litteraturgeschichte“, Breslau 1835, S. 14.

[4]) Freilich wurde das Jubiläum des hundertjährigen Einrückens Friedrichs II. in Schlesien (15. Dezember 1740) in den schlesischen Provinzialblättern prunkvoll gefeiert: vgl. die „Zeitung für die elegante Welt“ 1841 No. 8. Der schlesische Korrespondent dieses Blattes bemerkt zu dem Beckerschen Rheinliede (1840 No. 214): es sei „nun wohl ziemlich im übrigen

schlagen lassen. In Anbetracht des damals waltenden Partikularismus in den deutschen Kleinstaaten richtete er sein Augenmerk um so lieber auf ein hohes, ideal geschautes Alldeutschland.

Für dieses Ideal enthusiasmierte sich bereits der jugendliche Verfasser der „Gepanzerten Sonette".

a. Gepanzerte Sonette.[1])

Wie schon der Titel andeutet, hat sich Strachwitz in den „Gepanzerten Sonetten" an Rückerts „Geharnischte Sonette"[2]) angelehnt. Ein Zusammenhang mit K. Becks „Nächten", deren Beinamen „Gepanzerte Lieder" der Autor in seinen „Gedichten" zur Überschrift des ersten Abschnittes erhob, dringt nirgends durch.[3]) Vielmehr weht in dieser Lyrik eine Stimmung, wie sie in einem poetisch beanlagten Jüngling jener Epoche die Lektüre burschenschaftlicher Poesie hervorbringen konnte; der Geist und Ton des Arndtschen „Vaterlandsliedes"[4]) hat sie durchzogen. Neben den Sängern der Freiheitskriege haben aber auch A. Grüns Dichtungen, speziell „Der letzte Ritter" („Anastasius Grün" V. 9), in ihr flüchtige Spuren hinterlassen. Gleich diesem verehrten Meister suchte der junge Strachwitz den Schlaffen im Lande ein Straflied zu

---

Deutschland verhallt; in Schlesien aber wird man sich noch lange daran lahm spielen und heiser singen. Wo es gilt, den deutschen Vetter Michel zu vertreten, ist man hier unermüdlich". Natürlich hatten auch die Schweidnitzer Gymnasiasten sich jenes Liedes bemächtigt (L. B. S. 11).

[1]) Ihnen dürfen auch die „Lichtgedanken bei Nacht", „Dann erst" und andere, verwandte „Jugenddichtungen" angereiht werden.

[2]) Zuerst erschienen in den „Deutschen Gedichten", Stuttgart 1814, pseudonym von Freimund Raimar, in den „Ges. Gedichten" II, 3 f. (No. 1—32). Hinzu kommen: „Vorklänge zu den geharnischten Sonetten" in den „Aprilreiseblättern" II, 167 f. (No. 32—45) und „Zu den geharnischten Sonetten, ungedruckt gebliebene", II, 174 f. (No. 46—57).

[3]) Mit dem studentischen Philisterhafs und der wilden Freiheitsschwärmerei dieses Börne-Verehrers, der, voll flammender südlicher Farbenglut und Bilderfülle, gesättigt mit alttestamentlichen Nachklängen, einherzog, konnte Strachwitz wohl sympathisieren. Für Becks „junges Palästina" („Gedichte" S. 45 f.) aber mochte sich der junge Edelmann schwerlich erwärmen.

[4]) In Arndts „Gedichten". Berlin 1860. S. 212.

singen. Wie der Held des Grünschen Romanzenkranzes, der scheidende Kaiser Max, für den „Sonnenflug“ des Gedankens glüht, so schwärmt auch der Dichter der „Gepanzerten Sonette“ für Gedankenfreiheit. Die Form dieser „Jugenddichtungen“ weist allerdings am deutlichsten auf Rückerts Sonette zurück.

Bereits Platen hatte den Verfasser der „Geharnischten Sonette“ als den ausgezeichnetsten deutschen Sonettisten gepriesen, würdig, sich an Petrarca und Camoëns anzuschliefsen.[1]) Dieses Lob mag Strachwitz, wenn nicht für jene Poesie entzündet, so doch in seinem Wohlgefallen an ihr bestärkt und zur Nachfolge gereizt haben. Schon in der Triebfeder und dem eigentlichen Gegenstande mufste der jugendliche Anfänger hinter dem gereiften Künstler zurückstehen. Rückert dichtete seine Verse unter dem Eindruck der glorreichen Kämpfe gegen den ersten Napoleon. Seine Poesie spiegelt eine hochbewegte und hochbegeisterte Zeit wieder; anfeuernd und zürnend, grimmig spottend und mannhaft betend rüttelt sie sein Volk zur intensiven Anspannung der physischen und sittlichen Kräfte empor, um Schritt auf Schritt die glänzenden Erfolge deutscher Tapferkeit und Opferfreudigkeit zu begleiten.[2]) Strachwitz lebte dagegen in einer ohnmächtigen, mürrischen Friedenszeit, in welcher die Obrigkeit Ruhe als die erste Bürgerpflicht ansah. Er konnte gleich den andern zeitgenössischen Lyrikern nur Thaten wünschen, aber keine verherrlichen.[3]) Rückert, von heftigster seelischer Empörung erfüllt, geht in Ausrufen und Fragen[4]) antreibend und beschwörend vor; seine Rede marschiert wirklich wie geharnischt einher, in kurzen, wuch-

---

[1]) Platens Werke I, 149 No. 2.

[2]) Vgl. „Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal.“ Von C. Beyer. S. 77.

[3]) In diesem Sinne sang K. Beck: „O denket nicht vom Lied gering. . . Sein Silbenfall, sein Bilderschwung Sind unterdrückte Thaten“: Sterns „Fünfzig Jahre deutscher Dichtung“ S. 370.

[4]) Rückert beginnt gern mit einer direkten Frage oder Rede an eine wirkliche oder fingierte Persönlichkeit, an einen Einzelnen oder an eine Mehrheit: No. 3—9. 11. 16—18. 20. 24. 27. 29; 35—40. 42. 43. 49—57; Strachwitz: No. 1, 3, 7, 11.

tigen Sätzen und abgebrochen hervorgestofsenen, energischen Redeformeln.[1]) Strachwitz wird mehr von äufserlichem Sturm und Drang fortgerissen; junger Most schäumt über. Den Panzer macht sein wilder Ausdruck im einzelnen; er wölbt den Satzbau in klangvoller Breite. An die straffe, rhetorische Gruppierung der Gedanken, durch welche sich Rückert hervorthut,[2]) wie an die Macht seiner sprachlichen Form kann Strachwitz nicht heranreichen. Der verschiedene Anlafs und Untergrund der „Geharnischten" und „Gepanzerten Sonette" offenbart sich selbst in geringfügigen Bindegliedern. Rückert eröffnet die Terzette, in denen das Facit aus den vorangehenden Quartetten gezogen wird, gern mit einem „Auf", „Auf denn", Strachwitz ebenso charakteristisch mit der Konjunktion „Denn".[3]) Dort erschallt feuriger Streitruf, hier wird eine trotzige Begründung vorgebracht. Die trotzige Begründung läuft am Ende gewöhnlich auf eine recht allgemein gehaltene oder allbekannte Moral hinaus.

Wie Rückert ein Sänger von Helden sein möchte (S. 170 No. 38 V. 12), so möchte Strachwitz „hell die Ritterharfe schlagen" (No. 4 V. 7). Aber während der Ältere an die Ritter seiner Zeit eine kernige Ansprache hält (S. 6 No. 6), träumt sich der Jüngere sentimental angehaucht in ein romantisches Mittelalter hinein. Statt lebende Bilder zu stellen, redet er von farblosen Träumen. Wenn Rückert nur für die Damen Borussia, Russia, Hispania, Suecia, Dania oder für die Freiheit und Viktoria[4]) inniges Interesse übrig hat, widmet sich Strachwitz vorübergehend auch seiner subjektiven

[1]) Daher urteilte Fouqué mit Recht: diese Gedichte atmen „beinahe dramatisch entzündetes Leben"; sie tragen „selbst in ihrer Form die echte deutsche Stahltracht des Harnisches" (Zeitschrift „Die Musen", Berlin 1814, S. 454 f.).

[2]) Vgl. „Geharnischte Sonette" No. 3, 5, 7, 10, 18, 22, 23, 29, 40, 43, 48. Wie dürftig sind dagegen die „Gepanzerten Sonette" ausgestattet: No. 1, 2, 11! Wo Strachwitz (No. 4) die Alltäglichkeit blofs „brechen" möchte, da wünscht Rückert die Matten und Versumpften von einem flammenden Wetter zermalmt (No. 7).

[3]) Bei Rückert „Auf" etc.: No. 1, 10, 11, 13, 17—19, 27, 29, 41; „Denn": No. 11, 20, 26, 52, 55. Strachwitz hat mit „Auf" nur eine Zeile in einem Sonett der „Reime" eingeleitet: S. 154$_0$.

[4]) No. 9, 10, 19, 29, 43.

Minne. Beide aber vereinigen ihre Stimme in der lauten Mahnung zu tüchtiger Männlichkeit und in dem beherzten Aufblick zu Gott.

Kurzum: bei Strachwitz steht nicht die Gegenwart, sondern die Vergangenheit, nicht der Krieger, sondern der Sänger, nicht der Kampf, sondern das Lied, nicht das Thun, sondern die Gesinnung im Mittelpunkte des poetischen Lebens. Sein „Liedersinnen" durchläuft eine kleine Kette von Begriffen; ihre einzelnen Glieder sind: Mut, Stärke, Freiheit, Wahrheit, Liebe, Gesang; eines ist mit dem andern eng verbunden. Kühnes Wort selbst der Macht gegenüber, echte Heldengröfse — Verachtung von Schmach und Unrecht, Falsch und Feigheit, von Alltäglichkeit und Gemeinheit: in diesem Für und Wider liegt das Ja und Amen der freiheitlichen Strachwitzischen „Jugenddichtungen". Manchmal will sich seine Kraft blofs als Kraft bewähren (No. 1). Nur das 7. Sonett erscheint eigener Beachtung wert, insofern es des Poeten erste politische Konfession enthält. Auf denkwürdiger Höhe steht auch dieses nicht. Höchstens der Litterarhistoriker wird sich mit den „Gepanzerten Sonetten" befassen.

b. Sonette in den „Reimen aus Süden und Osten" und „Vermischte Gedichte".

Die zweite Hälfte der Sonette in den „Reimen aus Süden und Osten" kann zunächst formal als eine erweiterte Fortsetzung der „Gepanzerten Sonette" gelten. Es ist dieselbe Entrückung in ideale Regionen zu konstatieren, nur wird sie in noch kühnerem Zuge, in noch reicheren Farben und volleren Tönen ausgeführt, durch Reminiscenzen aus der antiken Mythologie verbrämt. Mit dem Geharnischten hat sich das Blühende vermählt. Auch hier bewährt sich Strachwitz als ein mächtiger Rufer im Streite. Der Streit selber ist wiederum pure Fiktion. Der alte Romantizismus herrscht. Kämpfer ist der Sänger, sein Feind — der Philister, der Preis des Kampfes — die Schönheit. In diesem Sturmlauf gegen das Philisterium steht aber Strachwitz eigentlich nicht mehr unter der Ägide Rückerts. Er hat sich jetzt neben A. Grün, dessen phantasievolle, üppige Dichtung „Schutt" ihm im grofsen und ganzen vor-

schwebte,[1]) vor allem Platen zu seinem Führer erkoren.[2]) Zu diesen Poeten ist gleichzeitig besonders hervorragend, nahezu dominierend in den „Vermischten Gedichten", G. Herwegh getreten.[3]) Kaum merkliche Spuren gewahrt man einmal in seiner Nachbarschaft von Ariost und von Schiller.

Herweghs erste „Gedichte eines Lebendigen" brachten seit Grün und Beck den Thatendrang der gärenden Zeit lyrisch am machtvollsten zum Ausdruck. Zumal die akademische Jugend[4]) wurde von den brausenden Gesängen der „eisernen Lerche"[5]) ergriffen und hingerissen. Auch der junge Strachwitz, der damals in der Gefühle Überschwang die Hochschule bezogen hatte,[6]) konnte sich dem donnernden Pathos und der glühenden Begeisterung, dem brillanten Esprit und der un-

[1]) Das Motto zu den „Liedern eines Erwachenden" stammt aus dem 1. Abschnitt des „Schuttes" („Der Turm am Strande") S. 20, 8. Stück Str. 4_1.

[2]) Platen klagt in seinem „Abschied von der Zeit", dafs er „auf Trümmern ein Jeremias sei" (Werke I, 440_6); ebenso fühlt sich Strachwitz als ein „zorniger Jeremias" (No. 7 S. 150_4). Platen meint: „Wär's not, die Dichter . . . sonderten sich von den Menschen ab" („Treue um Treue" II, $230_{13.15}$); Strachwitz zeigt seine Sängerheere auf felsiger Feste (No. 8 S. 151). Seine Phantasie spann Platensche Ideen aus.

[3]) Heinrich Kurz — ebenso König — wird durch die „Lieder eines Erwachenden" an Fr. Stolbergs Freiheitslyrik erinnert; freilich ist mit dieser Erinnerung herzlich wenig anzufangen. Seine Ansicht findet er sogar durch Strachwitz' „Neue Gedichte" bestätigt. Vermutlich hat aber Strachwitz für Stolbergs „Freiheitsgesang aus dem 20. Jahrhundert" und das „Lied eines Freigeists" („Gedichte der Brüder Christian und Friedrich Leopold Stolberg", herausgegeben von Heinr. Chr. Boie. Leipzig 1779. S. 102, 154) höchstens Achtung übrig gehabt.

[4]) Vgl.: „Wilde, wilde Rosen. Meinem Georg Herwegh." September 1842, in R. E. Prutz „Gedichten. Neue Sammlung", Zürich und Winterthur 1843. S. 78 Str. 3; Gottfried Kellers Sonett „Herwegh" [„Gedichte". Heidelberg 1846] in Kellers „Ges. Gedichten", 2 Bde., 9. Auflage, Berlin 1894. I. 123; Luise Otto: „An Georg Herwegh" 1843, in dem „Lebensgang" S. 46. — Prutz und Herwegh wandten sich in ihren Gedichten denn auch an die deutsche Jugend unmittelbar: Prutz' „Gedichte" II, 9 Str. 9 „Rechtfertigung"; „Ged. eines Lebendigen" II, 1 „An die deutsche Jugend. Bei Gelegenheit der Verbannung von Robert Prutz".

[5]) „An Georg Herwegh" in Heines „Neuen Gedichten", Hamburg 1844: Werke II, 107.

[6]) Einzelne Gedichte von Herwegh erschienen bereits 1836 in August Lewalds „Europa": vgl. darüber Franz Munckers Artikel über Herwegh in

gestümen Leidenschaft, die selbst in manchen Sonetten dieses Plateniden gewaltig zum Ausbruch kam (S. 143, 179, 180), nicht entziehen. Er hörte jetzt wie so viele andere junge Lyriker auf die Parole:

„Das Musenpferd mufs jetzt zum Ziele fliegen
Mit wildrem Hufschlag, flammensprühnden Nüstern." [1])

Strachwitz hätte sich an Herwegh vielleicht viel enger, als es geschehen ist, angeschlossen, wenn nicht zwischen ihnen Glaube und Geburt, endlich auch ihre Lebensanschauungen [2]) starre Schranken errichtet hätten. Herwegh, der Protestant, der sich von jedem einschränkenden Dogma losgesagt hatte (I, 13 Str. 2), konnte nach Herzenslust protestieren (I, 50) — sowohl gegen Pietisten wie gegen Rom (I, 116). [3]) Der Bürgerliche konnte ohne Skrupel in tyrannos wettern, er konnte leicht republikanischen und kosmopolitischen Anwandlungen nachgeben (I, 70, 28). Es fiel ihm nicht schwer, Uhlands „Schatz von Rittertum und Minne" (I, 166) fahren zu lassen: hatte er diesen Schatz doch niemals besessen! Strachwitz hätte sich nun zuerst über Herweghs Unklarheiten klar werden sollen. Es hätte ihn befremden können, dafs der

---

der „Allgem. deutschen Biographie" XII, 252 f. Die Mehrzahl der „Gedichte eines Lebendigen". Bd. 1, stammt indessen aus dem Jahr 1841. Einzeln abgedruckte Stücke derselben in Zeitungen und Zeitschriften, ehe die Sammlung auf den Büchermarkt kam — die 1. Auflage wurde vom „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel" am 13. Juli 1841, die 2. Auflage am 19. Oktober desselben Jahres angezeigt: Sp. 1430 und 2292) — habe ich nicht ermitteln können. Man nahm in weiteren Kreisen von Herwegh erst Notiz, als sein Gedicht „Die deutsche Flotte", Zürich und Winterthur 1841 (später im 2. Bande der „Gedichte eines Lebendigen" S. 26), Verbreitung gefunden hatte: vgl. No. 255, die letzte Dezembernummer der „Zeitung für die elegante Welt" von 1841. Damals wurde auch Geibel erst mit der Herwegschen Poesie bekannt: Königs Litteraturgeschichte S. 700. Strachwitz hat sie als Gymnasiast, wie das L. B. behauptet, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht kennen gelernt.

[1]) „Gedichte eines Lebendigen" I, $144_{7,8}$, Sonett No. XIV.

[2]) Herwegh nimmt das Leben als Pessimist. Vgl. „Gedichte eines Lebendigen" I, 140 und 100 „Ich möchte hingehn".

[3]) „Die Freiheit braucht nicht christlich zu sein; wir dürfen sie nicht aufgeben, und wenn sie ein Heide wäre": Herweghs „Gedichte und kritische Aufsätze" S. 80.

Tyrannenhasser und Republikaner ehrfurchtsvoll zu einem legitimen Herrscher die Augen erhob, und dafs sich der Kosmopolit nebenbei deutsch-patriotisch gebärdete (I, 36).[1]) Herweghs Glanz und Glut liefsen ihn alle Bedenken in dieser Hinsicht überspringen. Schon der Titel von Strachwitz' erstem Buche klingt an den von Herweghs erster Gedichtsammlung an.[2])

Da der „Erwachende" unmöglich wie der schwäbische Protestant seinem Gott grollen konnte und wollte, so hat er den lieben Gott in seinen „Liedern" lieber ganz aus dem Spiele gelassen. Dagegen wagt er es einmal sogar, gegen die „friedselige Tyrannei" ein feindseliges Wort vorzubringen (S. 56_{10}). Aber der Edelmann war in ihm zu stark ausgeprägt, als dafs er sich radikal hätte demokratisieren können. So begnügt er sich an anderer Stelle damit, zum Kampf gegen Schelme und Lumpen ins Feld zu sprengen. Ihn bewegt wie Herwegh eine ungestüme Kampflust, nur tritt sie bei ihm, wie zu erwarten, noch viel unklarer und gegenstandsloser auf. „Keine Sinekure",[3]) „Streitlust", zumal „Ein wildes Lied", welches unter der unbestimmten Voraussetzung eines Weltbürgertums von „Völkergroll, Völkermord und Völkermorgenrot" donnert[4]), gemahnen an Herweghsche Art. Der „Hymnus an den Zorn" berührt sich mit Herweghs „Lied vom Hasse".[5]) Wenige zeit-

[1]) Auch Herweghs Kunstanschauungen und -Schätzungen widersprachen sich. „Was sollen uns noch Schiller oder Goethe?" — „Sei lieber Goethisch, teurer Freund, als gotisch": „Gedichte eines Lebendigen" I, 144 und 176.

[2]) Im strengen Sinn des Wortes kann — trotz des „Märchens" — nicht die Rede davon sein, dafs Strachwitz, wie es Hirsch und andere Litterarhistoriker hinstellen, den „Gedichten eines Lebendigen" die „Lieder eines Erwachenden" „entgegengesetzt" habe.

[3]) Das Bild in der 7. Strophe von „Keiner Sinekure" weist auf Schillers „Taucher" zurück.

[4]) Von Völkermord hatte nicht blofs Herwegh (I, 39_6), sondern auch schon Platen deklamiert: Werke I, 108 Str. 1_2 („Unterirdischer Chor"); I, 225 Str. 6_2 („Der künftige Held"). — Nach H. Kurz zeigt „Ein wildes Lied" am entschiedensten Strachwitz' ganze Eigentümlichkeit (?).

[5]) Formal stimmt Strachwitz' Hymnus mit Schillers „An die Freude" überein, nur dafs hier die eingeflochtene kürzere Chorstrophe fehlt. Ein leichter Nachklang von dem Schillerschen Gedicht weht durch die Anfangszeilen des neuen Liedes.

genössische Poeten[1]) haben wie in diesem Stücke Strachwitz den inneren Aufruhr in Wort und Klänge von solcher nahezu elementaren Wucht zusammenzufassen vermocht. — Im übrigen mufste sich dieser aristokratische „Priester des Schwertes" damit begnügen, statt „gen Tyrannen und Philister"[2]) mit gleichem Mute loszustürmen, nur die letzteren, die braven Spiefser zu bekämpfen. In diesem Beginnen schlofs er sich, wie früher angedeutet, den Romantikern und nicht am wenigsten dem Grafen Platen an.[3]) Ebenso sehr folgte er dem Tone der akademischen Jugend. Er protestierte gegen philisterhafte Häuslichkeit; frei will er seinem schönen Drang nach Abenteuern nachgehen. Wie ehemals verdammt er Gemeinheit und

---

[1]) Vgl. Julius Mosens „Frisch mein Lied": „Gedichte". 2. vermehrte Aufl. Leipzig 1843. S. 10 („Unermüdlich! Kling unbändig!" etc.); vgl. auch „Ein Lied, ein Lied" von Strachwitz' Breslauer Kommilitonen August Pohl in dem „Musen-Almanach der Universität Breslau auf 1843" S. 45.

[2]) „Gedichte eines Lebendigen" I, 53, Str. 7.

[3]) „Philister leben nur ein Alltagsleben" erklärte Novalis in dem „Blütenstaub", Athenäum I, 1. Stück S. 94. Strachwitz war mit Eichendorffs dramatischem Märchen „Krieg den Philistern" (1823; vgl. L. B. 12) wohl vertraut; darin mag besonders das „Lied der Poetischen" dem Dichter gefallen haben: in Eichendorffs „Sämtlichen poetischen Werken", 3. Aufl. Leipzig 1883, III, 27. — Platen hatte für die „aufgedunsene Kleinheit" gar das Verb „emporphilistern" erfunden: Werke I, 444 „An Cardenio" V. 3; ihm war „Philisternatur" und „dumpfige Stubengelahrtheit" ein Greuel: II, $337_{4,5}$. Vgl. ferner in J. Kerners „Dichtungen", neue Ausgabe Stuttgart und Tübingen 1831, „Spindelmanns Rezension der Gegend" S. 168; in Reinicks „Liedern": „Ruhig Philister" S. 178; in Wilhelm Smets „Gedichten", Stuttgart und Tübingen 1840: „Romanze vom Pedanten und Philister" S. 141; in dem „Deutschen Musenalmanach" von Franz Kugler: „Der Philister auf der Rudelsburg" und von Leo v. Walthen „Lied des Philisters" VII, 229, 269; in H. v. Mühlers „Gedichten": „Freundlicher Besuch" S. 78. — Auch Weinhold hat in dem ersten der „Drei Gedanken" den Philistern „Feindschaft bis in den Tod" geschworen. In dieser antiphiliströsen Gesinnung wurden Weinhold und Strachwitz 1840/41 durch die Klassenlektüre von Friedr. Halms (E. F. J. Freiherrn von Münch-Bellinghausens) einaktiger Jambentragödie „Camoëns" (1837) — in Halms „Dramatischen Werken", Wien 1856, I, 305 f. — mindestens bestärkt: darin tritt dem reichen, selbstsüchtig gutmütigen Krämer und Philister, der meint: „Erwerben wiegt Erträumen auf", der arme, aber edle und stolze Held und Sänger gegenüber: „Sprich du von Lorbeerblättern, Doch Lorbeerkränze lasse unberührt" (S. 333).

Feigheit, und die „Aurea mediocritas“ des Horaz[1]) erklärt er zorngemut mit Franz Passow — zugleich ganz in Übereinstimmung mit Platen — für einen Deckmantel niedriger Seelen.[2]) Der Student nimmt begeistert für das Duell Partei.

Endlich ist es halb und halb Usus geworden, die beiden volkstümlichen Reiterlieder des „Lebendigen“ (S. 32 und 34) mit denen des „Erwachenden“ zu konfrontieren.[3]) Aber höchstens das zweite Stück auf dieser und jener Seite streifen einander. Hier wie dort geht es in die Schlacht hinein; eine Abschiedsscene wird entrollt, von Herwegh in das politische Fahrwasser hineingesteuert, von Strachwitz in den Motiven verschleiert und einem dunkel ausklingenden Liebesliede angenähert.[4]) Trotz dieser Unterschiede hat in diesem Falle wahrscheinlich der „Lebendige“ seinem Rivalen die fruchtbare Anregung erteilt.

---

[1]) Lib. II Carmen X „Ad Licinium“ (Ausgabe der „Omnia opera von Quintus Horatius Flaccus“ von N. E. Lemaitre. Paris. S. 203).

[2]) Strachwitz' Citat S. 78 befindet sich weder in „Franz Passows Leben und Briefen“, eingeleitet von Dr. Ludwig Wachler (Breslau 1839) noch in Passows berühmtem „Turnziel“ (Breslau 1818) noch in seinen „Vermischten Schriften“, herausgegeben von W. A. Passow (Leipzig 1843). Strachwitz hat jedenfalls Gelesenes und Gehörtes amalgamiert. Jenes Wort stammt wohl mittelbar aus der Horaz-Interpretation, welche die Schweidnitzer Gymnasiasten von Dr. Julius Held. Passows ehemaligem Schüler. erhielten. Vgl. über das Verhältnis Passows zu Held: „Passows Leben und Briefe“ S. 314, sowie Vorrede S. 4 und Karl Gabriel Nowacks „Schlesisches Schriftstellerlexikon im 2. Viertel des 19. Jahrhunderts“ (Breslau 1836—43) I, 67. — Platen eiferte gegen die Mittelmäfsigkeit: Werke I. 439_{11}: II, 296_{13} f.; II, 390_{19}.

[3]) Gottschall und Hirsch in ihrer Litteraturgeschichte.

[4]) Strachwitz hat in beiden Liedern das gleiche Strophenmafs gebraucht wie Herwegh in seinem „Sterbenden Trompeter“. Von andern Reiterliedern kannte er sicher: Geibels „Husar“ („Werke“ I, 59) und O. F. Gruppes „Reiters Abschied“ (von der „lieblichen Schenkin“), zuerst in dem „Deutschen Musenalmanach“ IX, 107 und X, 113. Es können ihn auch angeregt haben: Schillers „Reiterlied“, Körners „Reiterlied“ (Sämtl. Werke Haag 1829. S. 27), Lenaus „Reiterlied“ („Gedichte“, 6. Auflage. 2 Bde., Stuttgart und Tübingen 1843, I. 234); von Alexander Grafen von Württemberg „An mein Rofs“ und „Spazierritt“ („Gesammelte Gedichte“, Stuttgart und Tübingen 1841, S. 14 und 36); Chr. J. Matzeraths „Reiterlied“ („Gedichte“, Stuttgart und Tübingen 1838, S. 144).

Wohl hat der junge Dichter in dem Liederprolog, einem selbständigen Seitenstück zu K. Becks Einleitung der „Gepanzerten Lieder“,[1]) seine Absicht ausgesprochen, in der Schlacht der Männer um die schwertgeübte, amazonenhafte Muse der Zeit zu ringen: „Ich will dich freien, schöne Bradamante“.[2]) Aber wie schon die vorausgeschickten Bemerkungen anzeigen können, hat er dieses Versprechen nur mangelhaft, rein äufserlich erfüllt. Er hat dem Schlagwort „Freiheit“ das neue Schlagwort „Zeit“ zugesellt. In mannigfach wechselnden Bildern zeichnet er die träge, schläfrige Gegenwart, wie sie sich ihm darstellt; aber es sind immer blasse, ganz allgemein gehaltene Bilder, keine Charakteristiken. Für das Universalheilmittel, um der Schläferin auf die Beine zu helfen, hält er zwar nicht wie Herwegh den „Freiheitsfeuertrank“ (S. 113 Str. 4). Aber auch er setzt seine Hoffnung auf das „blanke Schwert“. Während jener jedoch von einem „letzten Krieg“ und „ewigen Völkerfrieden“ träumt (S. 29), sieht Strachwitz einmal in einem älteren Poem sogar sein Vaterland tot und begraben (S. 67). Vorwiegend schaut er allerdings — im Gegensatz zu seinem Vorgänger — getrost zum blauen Himmel auf.

Summa summarum: die „Vermischten Gedichte“ führen wie eine Anzahl der „Reime“ die Stimmung der „Gepanzerten Sonette“ weiter, aber in kühnerem und bewegterem Aufzuge und in volkstümlicherer, leichterer und mannigfaltigerer Form. Strachwitz hat den kriegerischen Freiheitston Herweghs in einer neuen Tonlage angeschlagen. Wenn der Schwabe mit seinen blinkenden und blendenden Pointen beständig kecken

---

[1]) Auch bei Beck handelt es sich um eine Werbung; aber die Umworbene ist eine üppige Dirne, umwoben von dem schwülen Hauch orientalischer Sinnlichkeit. An den Strachwitzischen Prolog klingt Weinholds „Rittertum“ an.

[2]) Bradamante, die ritterliche Schwester der Haimonskinder Rinald und Richard, besiegt im Kampfe eine Reihe von gefürchteten Helden, Königen etc.: Ariosts „Rasender Roland“ 1., 4., 22., 25., 33. Gesang. Strachwitz nimmt auf den 44. Gesang, Str. 68f. Bezug. Hier verlangt die kriegerische Jungfrau von Kaiser Karl, dafs jeder, der um sie werbe, sich mit ihr im Kampfe zu messen habe. Nur ihrem Überwinder wolle sie angehören.

Rhetoreneffekten nachjagt, in dieser Art ein Schüler Bérangers und Lamartines, will sich der Schlesier trotz aller rhetorischen Künste vor allem ehrlich offenbaren.[1]) Er ist deutscher, mindestens burschenschaftlicher gesinnt[2]) als der ältere Poet.

In dem freudigen Jünglingssehnen, man darf sagen: deutschen Jünglingssehnen, welches sein Gedicht „In das Weite" durchglüht, hat er ein Ewigkeitslied geschaffen. Diese vier individuell und doch so typisch durchgeführten Strophen mit ihrer schwungvollen Diktion wiegen den ganzen Schwarm seiner übrigen jugendlichen Streit- und Zeitpoesie auf.[3]) Darin pulsieren auch nicht die Wildheit und der Witz eines Herwegh. Überhaupt sollte er, älter und kälter geworden, binnen kurzem gewahr werden, welch eine Welt ihn von dem fanatischen Sturmglöckner der Freiheit trennte.

c. Den Männern.

Als Herwegh den zweiten Band der „Gedichte eines Lebendigen" erscheinen liefs, da enttäuschte er damit die hoch-

---

[1]) Die Frage, ob Herwegh oder Strachwitz als schöpferischer Künstler bedeutender sei, ist leicht zu entscheiden. Vischer erklärt bei der Besprechung des 2. Bandes der „Gedichte eines Lebendigen" („Kritische Gänge" II, 316 f.): Herwegh ist „reich an einzelnen Bildern und Mitteln, d. h. als Vergleichungen, und ganz arm an totaler organisch bildender Kraft".

[2]) Strachwitz teilt seinen Ideenkreis in den „Vermischten Gedichten" so ziemlich mit den Kommilitonen, die 1842 zu Freytags Musenalmanach Beiträge einlieferten. Dagegen übertrifft er alle durch die Kühnheit, Klarheit und Rundung des Vortrags, durch die reine Form. Der Herausgeber blickte freilich, ohne eine Ausnahme zu machen, mit „tiefem Groll" auf seine „stolzen Knaben" zurück: Freytags „Ges. Werke" I, 103.

[3]) In einem bisher in seinen „Gedichten" ungedruckten Poem „Wunsch", im „Tunnel" am 13. Oktober 1844 vorgetragen, ist Th. Fontane von jenem Strachwitzischen Gedichte abhängig. Er betont nur stärker seine kriegerische Stimmung und malt kräftiger die Situation aus; vgl. die mittlere von den 3 Strophen: „Ich möcht' hinaus! umtobt von Sturm und Wettern Möcht' ich zu Schiff auf offnem Meere sein, Vom Blitz umflammt möcht' ich den Mast erklettern, Und wenn die Watten unser Schiff zerschmettern, Ein kühner Schwimmer um das Leben frein."

gespannten Erwartungen von Freund und Feind.[1]) Wohl bot er noch einzelne klirrende und trompetende Kampf- und Trutzlieder, aber den Kern seiner Dichtungen bildete ein Bündel treffender und geistvoller, doch auch galliger und giftiger Xenien. Gewifs hätten ihn diese Epigramme in der Wertschätzung seiner Zeitgenossen keineswegs herabgedrückt, wenn nicht in dem gleichen Jahre sein ehemaliger, erbitterter Gegner Freiligrath zu der demokratisch-revolutionären Partei übergegangen wäre. Das bedeutete eine Verstärkung seiner Sache, eine Schwächung seines persönlichen Einflusses. Der „Trompeter der Revolution" stellte den „trotzigen Diktator" [2]) durch sein urkräftiges, darstellungsmächtigeres Herzenspathos mehr und mehr in den Schatten.

Damals machte Strachwitz wie der ältere Ostpreufse Wilhelm Jordan im Gegensatz zu Freiligrath eine Schwenkung, die ihn völlig ins konservative Lager hinüberführen mufste. Die Illusion schwand; er sah, dafs das Programm, welches die Radikalen formulierten, nicht sein Programm war. Seine Zeit flöfste ihm weniger Zorn und Groll als vielmehr Widerwillen und Bangen ein. Seine Wandelung war nach seinen aristokratischen Anschauungen vorauszusehen. Wie Jordan hätte er sich verteidigen können, wenn er es nötig gehabt hätte:

---

[1]) Gegner hatte Herwegh freilich von Anfang an gehabt. Heine verspottete ihn in den „Neuen Gedichten": „Georg Herwegh" (Werke I, 310), „Verkehrte Welt" (I, 317 Str. 6). Wilh. Wackernagel, zum Zorn von Herweghs Gefolgsmann Ludwig Seeger („Politische Afterpoesie" in Herweghs „Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz" S. 301 f.). zur Freude W. Menzels (Litteraturblatt vom 31. VII. 1843. No. 77), hatte den schwäbischen St. Georg in einem Sonett wütend angegriffen („Zeitgedichte" von Wackernagel und Balthasar Reber. Basel 1843. No. 38, S. 118). — Vgl. ferner „Georg Herwegh" von Theodor Mommsen in dem „Liederbuch dreier Freunde" (Th. Mommsen, Th. Storm, Tycho Mommsen. Kiel 1843. S. 158); „An George Herwegh" von dem Verfasser der Schrift „Etwas vom hohlen Liberalismus unserer Tage" in Marggraffs „Politischen Gedichten aus Deutschlands Neuzeit" S. 402; „An Georg Herwegh". 2 Sonette von Edgar Wild in A. Lewalds „Neuem Europa" 1846, II, 141.

[2]) „Ein Brief." St. Goar, Januar 1843, in Freiligraths „Glaubensbekenntnis" S. 37.

„Die wilden Lieder, die ich sang,
Sie thun mir keinen Glaubenszwang.
Soll ich mich meiner Vergangenheit beugen,
Halten als Mann des Jünglings Predigt?
Nein, sie sind mir die redenden Zeugen
Eines Reigens, für mich erledigt." [1])

Strachwitz wandte Herwegh den Rücken, um sein Gesicht Herweghs Antipoden Geibel [2]) zuzukehren. Das geschah vielleicht schon im Herbst 1843, wahrscheinlich aber erst im Sommer des nächsten Jahres. [3]) Strachwitz hätte jetzt in die politische Lyrik seiner Tage gewifs aufsehenerregend eingreifen können, da er alle diejenigen, welche die royal- und nationalpolitische Dichtung neben Geibel pflegten, bei weitem an dichterischem Schwung übertraf. [4]) Er wäre Manns genug

[1]) „Schaum. Dichtungen" von W. Jordan. Leipzig 1846. S. 11. Jordan war freilich viel augenfälliger in Herweghs Bahnen gewandelt als Strachwitz.

[2]) Von den jungen Lyrikern hatte es nur Geibel gewagt, wie H. v. Treitschke in seiner „Deutschen Geschichte im 19. Jahrhundert", Leipzig 1894, V, 382 hervorhebt, „stolz im Gefühle eines hohen künstlerischen Berufes, dem Radikalismus der Zeitpoeten und der Heineschen Frivolität zugleich entgegenzutreten". Vgl. Geibels Gedicht „An Georg Herwegh". Februar 1842 (Werke I, 218). Für Geibels und Freiligraths Kriegserklärung rächte sich Herwegh in dem satirischen „Duett der Pensionierten": „Gedichte eines Lebendigen" II, 65.

[3]) Diese Datierung beruht teils auf Goedekes Geibel-Monographie, teils auf den „Tunnel"-Protokollen. Der „Tunnel" war noch 1843 über Geibels „ziemlich matte Produkte der Begeisterung" losgezogen; dem hatte Strachwitz nicht widersprochen. War doch Geibel von der Kritik zuerst mit Vorliebe übersehen worden: Gottschalls „Litterarische Totenkränze und Lebensfragen" S. 179. — Geibel soll dem Jüngeren in Peterwitz nach R. M. Meyers Litteraturgeschichte S. 375 „gewissermafsen Privatunterricht in der Dichtkunst" gegeben haben. Geibel war jedoch in diesem Falle nicht blofs Spender, sondern auch Empfänger. Derselbe Litterarhistoriker meint („Nation" 1901), „An die Zarten" sei in erster Linie gegen Geibel gerichtet (?).

[4]) Neben den früher genannten Dichtungen von Wackernagel, Jordan etc. nenne ich noch die formal eigenartigen Sonette des Grafen Alex. v. Würtemberg „Gegen den Strom", Stuttgart 1843, und Joh. Ludwig Deinhardsteins „Gedichte", Berlin 1844 (vgl. S. 91 „An die Tendenzdichter"). Die „Kölnische Zeitung" 1849 erinnert an des frühverstorbenen Karl Joseph Eduard Braun (1818—47) „Schwerter und Myrten" (1847), die eine ähnliche Tendenz wie Strachwitz' „Neue Gedichte" eingehalten hätten.

gewesen, um selbst dem donnernden Olympier Freiligrath die Stirn zu bieten. Sein strenger Künstlergeist zog es indessen vor, abseits von dem Lärm der Zeitungen [1] vorläufig im Verborgenen zu wirken: ein Konservativer, aber kein bornierter Reaktionär.

Mit Geibels herzlicher Religiosität und königstreuem Patriotismus konnte er von vornherein eher sympathisieren als vordem mit Herweghs grimmem Ansturm gegen Tiara und Hermelin. Der schlesische Dichter hat sich dem norddeutschen leicht angenähert; nur zeigt sich dieser allemal abgeschliffener, weicher und im ganzen auch weitblickender als sein jüngerer Mitkämpfer. Strachwitz versteht jetzt mit dem flammenden Feuer seiner Rede geistreiche Gedanken zu verbinden, freilich auch jetzt, ohne in der Pointierung Herwegh den Rang streitig zu machen.

Was seinen Sonetten und „Liedern" fast völlig mangelte, das haben seine „Gedichte" gewonnen: politische Färbung. Auch jetzt noch schleudert er den klugen und reichen Alltagsleuten ein zorniges Apage ins Antlitz, er eifert gegen das schnöde Protzentum von „Lump und Kompagnie" [2]), er flucht auf sein „tintenklexendes Säkulum". [3]) Aber der „Philister" ist jetzt eigentlich abgethan. Bedeutendere Lebensfragen sind an ihn herangetreten.

---

[1]) Nur „Germania", freilich Strachwitz' „politischestes" Gedicht, erschien in einer Zeitung. Vgl. unten den Anhang.

[2]) In Bérangers Manier hatte Franz v. Gaudy die „grofse Firma" verspottet: Sämtliche Werke. 12 Bde. Berlin 1844. I, 134. Die beiden ersten Zeilen der Schlufsstrophe von dem betreffenden Strachwitzischen Gedicht „Unmut" muten Mephistophelisch an: Goethes „Faust" I, V. 2086 („Natürlich, wenn ein Gott sich erst sechs Tage plagt"). Fontane scheint in einem ungedruckten, gründlich prosaischen Poem, am 28. April 1844 im „Tunnel" vorgetragen, gegen Strachwitz' Ausfälle zu polemisieren. Ich führe die 8.. d. i. die Schlufsstrophe von diesem „Auch ein Herzenstrost" an: „Ich singe fort, so lang ich fühle, Verlange Mitgefühle nie. Und klage nie wie andre Dichter, Ob Lumpenwelt und Kompagnie."

[3]) Vgl.: „Der Kampf um den Einzelnen." Von R. M. Meyer in der „Deutschen Rundschau". Band 87, S. 442 (Bemerkungen zu Strachwitz' Versen S. 177[3] V. 3, 4).

Vor allem hat eine Reihe von seinen Gedichten jene historische Grundlage erhalten, durch die ihm Rückert, Platen, Grün und Herwegh bisher überlegen waren. Nachklänge aus dem jüdischen und griechisch-römischen Altertum, aus der französischen Revolution und den deutschen Freiheitskriegen tönen aus seiner Poesie hervor. Das deutsche Element dringt in den „Neuen Gedichten“ auch stofflich durch. Aber wie der Dichter 1840 A. Becker kein Rheinlied[1]) nachgesungen hat, so hat er auch 1847 nicht wie E. Geibel für Schleswig-Holstein meerumschlungen[2]) die Harfe gestimmt. Höchstens bemerkte er ein paar Jahre vorher, dafs etwas faul sei im Staate Dänemark.[3]) Einmal flüchtete er sogar, wie Geibel die „hohe Zauberin“ Einsamkeit aufsucht und die „Welt“ preisgiebt,[4]) wie sich selbst Freiligrath, das selbstbewufste „Kind der Neuzeit“, eine Stunde der „wunderbaren Frau“ und ihrer frommen Herrlichkeit zuneigt, vor dem grellen Geräusch der Stadt in die traumselige Märchenpracht der Dame Romantik.[4]) Doch bedeutet diese Wendung wohl nur einen notwendigen Rück-

---

[1]) Ich erinnere noch an Herweghs „Rheinweinlied“. Oktober 1840. in den „Gedichten eines Lebendigen“ I, 36. und an Prutz' „Rhein“ in seinen „Gedichten“, Leipzig 1841, S. 140.

[2]) „Protestlied für Schleswig-Holstein“, Sonette „Für Schleswig-Holstein“ I—XII, Lübeck 1846, wiederabgedruckt in den „Juniusliedern“. S. 145 und 177 f.

[3]) In „Tordenskiold“ S. 245. Tordenskiold (1691—1720), dänischer Nationalheld. zeichnete sich in dem Kriege Dänemarks gegen Karl XII. von Schweden aus; eigentlich Wessel geheifsen, erhielt er den Beinamen Donnerschild wegen seiner ruhmvollen Waffenthaten im Jahre 1715. Er wurde in Dänemark in Vers und Prosa gefeiert bis in unsere Zeit hinein. Vgl. „Der Matrose“ in der „Skandinavischen Bibliothek“ von Schepelern und Gähler, Kopenhagen und Leipzig 1836, 2. Heft, S. 224; „Dänisches Nationallied“ Str. 3 in O. L. B. Wolffs „Halle der Völker“ II, 69; „Tordenskjold“ (1821), Drama von Adam Öhlenschläger, deutsch: Kassel 1823; „Peter Tordenskiold, ein historisches Gemälde“. Aus dem Dänischen. 3 Bde. Leipzig 1843. Fontane spricht in einem [ungedruckten] Sonett, im „Tunnel“ vorgetragen am 26. April 1846, gar von „verschiedenen Tordenskiolden“.

[4]) „Welt und Einsamkeit“ in den „Gedichten“ S. 308 (Werke I, 172); vgl. auch Geibels ideenverwandtes „Waldmärchen“ S. 299 (Werke I, 166). Freiligrath beginnt ein Gedicht „Ein Flecken am Rhein“: „Gruſs dir, Romantik“: Cottasches „Morgenblatt“, Oktober 1842, No. 235. „Gesammelte

schlag gegen die tobenden Zeitungsfehden, die politische und ästhetische Unduldsamkeit, kurz gegen die nüchterne Aberweisheit der damaligen schöngeistigen Reichshauptstadt. War doch die Tunnel-Kritik trotz aller Hochachtung bisweilen auch mit ihm wenig glimpflich umgesprungen![1]) Aber auch in den „Neuen Gedichten" hat sich der Autor in der Hauptsache zu lebensfreudigen Tendenzen bekannt. Selbst in seiner „Sehnsucht nach Milde" denkt er an „Männer, Zorn und der Thatkraft bergsturzgleichen Schwung".[2]) Bereits vor J. G. Fischer[3]) hat er den eisernen Diktator, den thatkräftigen Einiger des Vaterlandes, im Grauen der Zukunft geahnt. Er ist der Mann des Schwertes geblieben.[4])

Strachwitz hat sich weniger mit Deutschland in seinem Verhältnis zu den Nachbarstaaten befafst als Deutschlands innere Wirren eingehender Beachtung wert gehalten. Die sozialen Mifsstände, besonders in seiner engeren Heimat, waren mächtiger als die politischen Unruhen. Die Not im Lande predigte dem Dichter auf den Gassen.

Dichtungen". 5. Aufl., Stuttgart 1886, III, 17: er feiert die Romantik in verwandten Tönen (z. B. Str. 19_7: „Du bist verbannt — doch stets noch Königin"). Byrons „To Romance" (The complete works of Lord Byron. Manh. 1838, IV, 327; Lord Byrons sämtliche Werke, 10 Bände, Stuttgart 1845. X, 98, deutsch von Franz Kottenkamp) steht zu Strachwitz' Gedicht in direktem Gegensatz.

[1]) Auch in der Abneigung gegen Berlin hält sich Strachwitz zu Platen, der die soldatische „Stadt des Nordens" mit ihren Phrasen, ihrer „beduinischen Kunst", der Kritik und Scholastik, ihrem Pietismus und Unsinn in seinen Komödien weidlich verspottet hatte: Werke II, 291_4; 296_{15} f.; 330_4 f.; 383_3 f.; 404_4 f.

[2]) Strachwitz' „Sehnsucht nach Milde" rief in dem „Tunnel" nicht nur ungeheuern Aufruhr hervor — die eine Partei pries des Dichters Helenentum, die andere tadelte den verkappten, alten Barbaren —, sondern auch zwei neue Oden, gleichfalls in sapphischen Strophen abgefafst: R. Löwensteins Parodie „Sehnsucht nach Licht" und Ludwig Lessers („Petrarca" im „Tunnel", „L. Lieber" im „Deutschen Musenalmanach") ernstgemeinte „Sehnsucht nach Thatkraft", beide vorgetragen am 29. Oktober 1843, von der letzteren eine Umarbeitung am 5. November 1843.

[3]) „Nur einen Mann aus Millionen!" in Fischers „Neuen Gedichten", Stuttgart 1865, S. 132; „Der gordische Knoten" bei Strachwitz.

[4]) Gottschall behauptet 1854: „Das Schwert ist jetzt sein Schreckgespenst".

Wie Geibel sehnt er sich nach einem grofsen, selbständigen Vaterlande. Er ahnt wie jener („Juniuslieder“ S. 19) den Glanz neuer Kaiserherrlichkeit. Wie jener fürchtet er die Macht des Zaren[1]); auch er wünscht den Krieg herbei, um nicht die deutsche Ehre opfern zu müssen („Juniuslieder“ S. 5, 127). In diesem einen Punkte sind beide Herweghisch gesinnt. In allen anderen Wünschen und Hoffnungen dagegen! Wie Geibel sich dem Freiheitstaumel der aufgereizten Massen gegenüberstellt („Gedichte“ S. 273, „Juniuslieder“ S. 161), wie er noch heifser als den Despoten den Pöbel hafst, der sich den roten zerfetzten Königsmantel umgeschlagen hat („Juniuslieder“ S. 164), und wie er nicht blofs hassen, sondern auch lieben und glauben will („Juniuslieder“ S. 134) — so stemmt sich auch Strachwitz mit aller Macht dem finstern Wahn und der kalten Nüchternheit der Freiheitsmänner und Verneinenden[2]) entgegen.[3])

---

[1]) „Deutsche Hiebe“ S. 169. Anregung und Untergrund zu diesem Gedicht empfing Strachwitz aus Schillers „Fiesko“, 5. Akt, 4. Auftritt (Schlufs: Kalkagno und Deutsche); an Schillers Charakteristik des Deutschen der herzoglichen Leibwache hat er sich treu gehalten: „Ehrliche Einfalt. Handfeste Tapferkeit“. Die „deutschen Hiebe“ kehren auch — eine Nachwirkung der Strachwitzischen Verse — in Scherenbergs „Fest des tausendjährigen Deutschlands“ wieder, vom Verfasser im „Tunnel“ am 27. August 1843 vorgelesen, in seinen „Gedichten“, Berlin 1845, S. 99 (Str. 7). Wie Strachwitz und Geibel („Gedichte“ S. 291) wollten auch Platen (Werke I, 112) und Herwegh („Gedichte eines Lebendigen“ I, 27, 33) nichts von dem heiligen Rufsland wissen. Dagegen war der Berliner Sonntagsverein nach Fontane („Von Zwanzig bis Dreifsig“ S. 405) russenfreundlich gestimmt: aber wohl hauptsächlich nur in der Person Louis Schneiders.

[2]) Um die Junghegelianer und die Anhänger der Brüder Bauer, die den lieben Gott abgesetzt hatten („B. und E. Bauer“. Gedichte von E. Geibel. Aus dem Nachlafs. 2. Auflage. Stuttgart 1896. S. 272), hat sich Strachwitz schwerlich gekümmert. Vgl. über Bruno Bauer und Genossen: Julian Schmidts „Geschichte der deutschen Litteratur von Leibniz bis auf unsere Zeit“. Berlin 1895. V, 360 f.

[3]) Gottschall, der Liberale, bemerkt in seiner Litteraturgeschichte bei ihm jetzt „Herbheit und einseitige Verbissenheit“. Der konservative Menzel jubelt natürlich 1848 auf: „In der That, in dem von radikalen und atheistischen Tendenzen zerrissenen Schlesien thut es not, an die schreckliche Wahrheit zu erinnern, die hinter der Tageslüge lauert“ etc. Selbstverständlich sah er in Strachwitz' „Gordischem Knoten“ „das beste und gediegenste unter den politischen Liedern“.

Energisch verdammt er den Unglauben und die Zweifelsucht der „schlechten Welt"; eine Sündflut möge über sie hereinbrechen! Auch erhebt er jetzt wie Geibel die Hände hilfeflehend zu dem Herrn (Geibels „Gedichte" S. 277); nur hat er auf Liebe und Demut nicht alles Gewicht gelegt. Während jener von Einer wahren Kirche träumt, von einem Tag, wo Ein Hirt und Eine Herde sein werde („Juniuslieder" S. 152), fährt Strachwitz einmal sogar heftig gegen die Pfaffenherrschaft los (S. 185 Str. 5_2). Beide atmeten schwer unter dem dumpfen Druck und der furchtbaren Schwüle, die den Märztagen von 1848 vorausging. Sie hörten in der Ferne ihr wachsendes, unheilvolles Grollen. Wie Geibel in glühenden Farben den schwelgenden Männern und Frauen von Babylon ein „Mene Tekel" schreibt („Juniuslieder" S. 154), so ruft auch Strachwitz „Den Sorglosen" zu:

„Auf, auf vom üppigen Mahle! Der Wein ist blutig rot."[1])

In der ergreifenden Klage „Der Himmel ist blau",[2]) vornehmlich aber in der ehernen „Germania" hat der Dichter seinem patriotischen Fühlen gewaltigen Ausdruck geliehen.[3])

---

[1]) In dem Gedicht „Den Sorglosen" knüpft Strachwitz an schottischen Kriegsbrauch an: „Die alte, schottische Sitte, ist sie euch nicht bekannt . . .?", gerade so wie Freiligrath in seinem „Glaubensbekenntnis" S. 315: „Ihr kennt die Sitte wohl der Schotten" (St. Goar, Dezember 1843).

[2]) „In den Einheitsbestrebungen sieht er nur den Untergang des Vaterlands [?]; seinem Schmerz darüber giebt er in dem schönen Gedicht „Der Himmel ist blau" echt poetischen Ausdruck", urteilt H. Kurz. W. Herbst sieht (1866) in diesen Versen „die Perle seiner Lieder", besonders, weil der Dichter „warnend und mahnend vor dem Grundgeheimnis stehen bleibt, dafs der Abfall von Gott oben und unten der letzte Schlüssel ist, die Dämonen der Zeit zu erklären". Er fragt sich im Anschlufs daran, ob Strachwitz bei längerem Leben „Lieder gesungen hätte, entsprungen aus dem Verkehr der Dichter- und Menschenseele mit ihrem Gott und Heiland." Nach dem Quantum Gottseligkeit sucht eben dieser Kritiker künstlerische Produktionen zu würdigen. — „Der Himmel ist blau" schätzt R. M. Meyer in seiner Litteraturgeschichte S. 376 als „das schönste Lied aus Herweghs Schule".

[3]) Nach Goedekes Geibel-Monographie ist „Germania" gemeinschaftlich von Strachwitz und Geibel komponiert worden. „Wie viel Teil Geibel daran hat, ist nicht genau zu ermitteln gewesen; Ton und Haltung sind ganz aus Geibels Schule, und die letzte Strophe ist entschieden von Geibel, während die vorletzte entschieden von Strachwitz allein herrührt." — Geibel hat meiner Meinung nach mindestens den Abdruck dieses Gedichtes in der

Wie weit ist er in diesem besonnenen und doch so feurigen Gesang über die ungeklärten, wild hervorgestrudelten Lieder seiner Jugend hinausgeschritten!

3. Natur- und Geselligkeitspoesie.

Hinsichtlich der Quantität, minder in Anbetracht der Qualität stehen Strachwitz' Naturlieder hinter den seiner Vorgänger zurück. Mit Rückert, Heine, Lenau kann er nicht rivalisieren. Noch weiter rückt seine Gelegenheitspoesie in den Hintergrund.

An diesem Orte mufs das erste „Reiterlied" von neuem und dieses Mal von einem neuen Standpunkte aus etwas gründlicher betrachtet werden. Es gefällt dem unbefangenen Leser zweifellos durch seinen frischen und fröhlichen Schwung. Wer mit kritischen Augen dreinschaut, wird nicht ganz zufriedengestellt werden. Man sucht nämlich in dieser lebhaften Ritt- und Naturschilderung vergebens nach einem Abglanz der schlesischen Wald- und Berglandschaft. Niemals hat sich Strachwitz energisch bemüht, das Riesengebirge wenigstens in einer Skizze festzuhalten. „Die ganze Bergesreih'" möchte er unter Umständen sogar für eine Muschelbank hingeben (S. 176[1]). Wie in der Politik, wollte er auch in der Natur blofs das deutsche Wesen erfassen. Über einen ver-

„Hannoverschen Morgenzeitung" vermittelt: er war mit dem Herausgeber Hermann Harrys befreundet und gehörte zu den Gründern des Blattes; vgl. „Emanuel Geibel, Sänger der Liebe, Herold des Reiches", Leipzig 1897, S. 222, von Karl Theodor Gädertz. Zu Michael Beers „Ode an die Hauptstadt. 1830", von Gustav Manz in der „Gegenwart" 1893, Bd. 44, S. 53 veröffentlicht, bemerkt J. Elias in den „Jahresberichten für neuere deutsche Litteraturgeschichte" IV. Bd. (J. 1893), IV$_2$b, 32 (Leipzig 1895) sehr richtig: „Die beiden Eingangszeilen hätten Manz an die Eingangszeilen der „Germania" von Strachwitz erinnern können." Vgl. auch „Mein Vaterland" (1813) in Körners „Leier und Schwert": Körners Werke, Hempelsche Ausgabe, Berlin [1868], I, 115 [c]. — Strachwitz schliefst seine Ode mit dem Wunsche: „Und dein Wort sei fern und nah Und dein Schwert, Germania!", wie Platen „Am Ufer des Rheins" (1815, Werke I, 473 Str. 5) zuletzt seinem Selbstgefühl Raum giebt: „Wir trau'n auf unser gutes Recht Und unser gutes Schwert". — Endlich sei noch eine briefliche Mitteilung, die Quintessenz einer hübschen Anekdote, wiedergegeben: zu denen, welche Strachwitz' „Germania" hochzuhalten wufsten, gehörte u. a. der verstorbene Kaiser Friedrich.

einzelten Ansatz zu dem heimischen Lokalkolorit (187 [2]) hat er sich nicht hinausgewagt.

Die andern Naturdichtungen des „Erwachenden", soweit man bei diesem überhaupt von Naturdichtungen reden darf, stehen hinter dem ersten „Reiterliede" erheblich zurück. Die Terzine „Ein böser Traum" braucht den Lenz nur als einen ergänzenden Rahmen; das Motiv kann nicht als originell gelten. [1]) Das „Frühlingslied" gemahnt mit seiner orientalisch üppigen Bilderfülle und seinen pomphaften Wortbildungen an den Reichtum Rückertscher Ghaselen, während die „graue Märe" von den „Edelsteinen" allem Anschein nach von einem Terzinenkranz desselben Poeten hervorgerufen wurde: dort berichten einander Edelstein und Perle über ihre „himmlische Entstammung". [2]) Und so scheint der junge Dichter der Natur fast wie ein Fremder gegenüberzustehen.

Dennoch liebte er sie. Aber zuerst fehlte es ihm wohl an dem Vermögen, den aufgefangenen Eindrücken aus dem Wechsel der Tages- und Jahreszeiten poetisch gerecht zu werden. Damals fühlte er sich auch dem Alltäglichen gegenüber zu stark als eigene Macht, als dafs er sich mit fruchtbarer Hingebung in die Wunder dieser Allmacht hätte versenken können. Auch später gab er sich der Natur nicht rückhaltlos hin. Keineswegs mochte er sich von ihr leiten lassen „wie ein Kind am Gängelband". [3]) Daher konnte seine Seelenstimmung auch nie so vollkommen mit der waltenden Naturstimmung harmonieren wie bei einem Heine. [4]) Seiner Liebesleidenschaft — darauf darf schon jetzt aufmerksam gemacht werden — diente die äufsere Welt aus demselben Grunde nur ausnahmsweise als vollkommen entsprechendes Spiegelbild (S. 121). — Rückerts romantische Naturmystik lag

[1]) Vgl. den 4. von Eichendorffs „Nachklängen": „Gedichte" S. 310.

[2]) Vgl. von Rückerts „Edelstein und Perle" besonders No. 5 und No. 10: „Ges. Gedichte" I, 152f., 163f. Bei Rückert spielt im Gegensatz zu Strachwitz der Herr die Nebenfigur und der Engel die Hauptrolle.

[3]) „An die Natur" (1775) von Fr. Stolberg in den „Gesammelten Werken der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg". 20 Bde. Hamburg 1820—45. I, 113 Str. 1.

[4]) Vgl. Elsters Einleitung zu dem „Buch der Lieder" in Seufferts Neudrucken S. LXXVI.

ihm fern; pantheistische Ideen bewegten ihn nicht. Wohl betete er am Sonntag lieber in lichter Au als in dem Weihrauch der Kirche (S. 167 Str. $5_{7,8}$); aber er betete nicht zu dem Geiste der Natur. Ihm eignete eben etwas von dem abgeschlossenen, trotzigen Charakter des Nordländers.[1]) Er bedurfte ungewöhnlicher und erhabener Phänomene, sollte ihn die Herrlichkeit der Schöpfung unmittelbar inspirieren. Das behagliche, ländliche Idyll konnte ihn nicht fesseln (172[2]). Bis der Sturm sich erhebt, „ruht des Alls Titanenleib im Göttertraume stumm“ (157_8) — nämlich für den „erwachenden“ und manchmal auch noch für den reiferen Dichter (vgl. „Windstille“). Wie schon früher dargethan, interessierte ihn hervorragend das bewegte, feuchte Element. Zu Lande fühlte er sich vielleicht am wohlsten, gehoben und erfrischt am Ufer oder in den Wassern eines Flusses oder Sees (S. 167[5]; 189). Die wild rauschende Flut wurde ihm zum Gedicht. „Ein Wasserfall“ laboriert, wie der „Tunnel“ sofort scharfsinnig erkannt und ausführlich auseinander gesetzt hat, an einer schiefen Idee;[2]) der Verein lobte ebenso gerecht und richtig jene Strophen, welche den Eindruck des imposanten Wogensturzes

---

[1]) Der Nordländer vertieft sich nicht liebevoll in die Natur, sondern steht ihr selbstbewufst in dem sichern Gefühl seiner eigenen Kraft gegenüber: vgl. Geigers Vorrede in Gottlieb Mohnikes „Volksliedern der Schweden“. Berlin 1830. S. 162.

[2]) Strachwitz' Opponenten „behaupteten, der Natur eines Flusses gemäfs, könne demselben weder Sehnsucht nach dem Himmel noch der Entschlufs des Selbstmordes untergelegt werden . . . Hier werde ferner der Phantasie des Hörers zugemutet, sich alles Wasser, das in den Flufs jemals geflossen sei, jetzt fliefse und fliefsen werde, als eine Einheit vorzustellen, denn sonst sei es klar, dafs die jetzt büfsende Wassermasse eine völlig unschuldige, nicht die gesündigt habende sei. Damit endlich das Bild eines ewigen Selbstmordes herauskommen könnte, müfste die bereits gefallene Flut eigentlich immer wieder hinaufsteigen, um von neuem zu fallen, während es doch dem Hörer einleuchte, dafs sie nach der kurzen Strafe des Sprunges unaufhaltsam dem einzigen, für sie möglichen Himmel, dem Meere, zueile. Zu eben diesen Betrachtungen behalte der Hörer aber vollkommen Zeit und Kühle, da dieselben Gedanken, freilich in verschiedenem Ausdruck, häufig wiederkehrten“ (vgl. Str. 7 und 8 der handschriftlichen Fassung). Nach Gottschall (1848) schlägt hier der Dichter „im Bilde nicht so der Natur ins Gesicht wie Redwitz in seinem „Tannenbaummärchen“.“

festhalten.[1]) Doch hat sich der Dichter auch auf einen sanften „singenden Quell“[2]) verstanden. — Der Anblick des Meeres weckte in dem Landbewohner sehr begreiflich die mächtigsten Gefühlswallungen (S. 167 Str. 3).[3]) Doch auch hier objektivierte er lieber seine Wahrnehmungen, wie manche Stücke des dritten Abschnittes der „Neuen Gedichte“ bekunden, statt sich ihnen frei mit ganzem Herzen hinzugeben. Über gereimte Bädeker-Poesie reichen seine Nordsee-Gedichte selbstverständlich weit hinaus; auch hat er von Heines „Nordsee“ und von Lenaus „Reiseblättern“[4]) im einzelnen wenig oder nichts empfangen. Jeder photographischen Reproduktion in der Sphäre der Poesie abhold, erteilte er bekanntlich gleich jenen Dichtern den grofsen Naturerscheinungen ein eigentümliches, reizvolleres Leben.

Wo die Ehrfurcht vor der Gröfse der Natur in ihm die Ehrfurcht vor der Gröfse Gottes wach rief, wo die Freude an

---

[1]) Strachwitz' „Wasserfall“ stimmt in einigen Zügen mit dem „Felsenstrom“ (1775) des Grafen Fr. Stolberg überein (in den „Gedichten der Brüder Christian und Friedrich Leopold Stolberg“, herausgegeben von Boie S. 124, in den „Gesammelten Werken“ der Brüder II, 104). Doch ist der „Wasserfall“ direkt der grofsen Naturanschauung entsprungen, während Stolbergs Hymne im Gedankengang gleichzeitig von Goethes „Mahomets Gesang“ beeinflufst wurde (vgl. „Friedrich Leopold Stolbergs Jugendpoesie“. Von Wilhelm Keiper. Berlin 1892. S. 36). Jedenfalls geht H. Kurz zu weit, wenn ihm das Strachwitzische Gedicht als eine „neue Bearbeitung“ des „Felsenstroms“ erscheint. — Ebenso berühren sich die beiden Dichter nur ganz im allgemeinen in der Liebe zum Meer („An das Meer.“ 1777: Werke der Brüder Stolberg I, 73).

[2]) Das Motiv für den „singenden Quell“ gewann Strachwitz wohl aus jenem Grimmschen Märchen, das Geibel 1845 zu den „Balladen vom Pagen und der Königstochter“ (zuerst gedruckt in der „Hannoverschen Morgenzeitung“ am 22. ff. August 1845, No. 134—136, dann in den „Juniusliedern“ S. 253 f., in den „Werken“ II, 151 f.) anregte: „Kinder- und Hausmärchen“, 2 Bde., Göttingen 1812, I, 172 f., „Der singende Knochen“ (vgl. Gœdekes Geibel-Monographie S. 292).

[3]) W. von Loos beginnt seine Kritik von Strachwitz' „Windstille“: „Götz, der mit Recht so beigenannte „Kattegatte“, hat eine Leidenschaft für das Wasser gefafst — d. h. für poetisches Meerwasser: dem prosaischen Berliner Brunnenwasser ist er abhold“.

[4]) Heines Werke I, 161 f. — Auch Lenau hat „Meeresstille“ und „Wasserfall“ besungen: „Neue Gedichte“. 2. Aufl. Stuttgart 1840. S. 95, 106 [c].

der Naturschönheit bei ihm in Andacht überging, da hat er auf diesem Gebiete sein Können am vorzüglichsten an den Tag gelegt. Den gereiften Poeten stimmte natürlich in dieser Weise am intensivsten die See mit jener eigenartigen, majestätischen Feiertagsruhe, die einem furchtbaren Wetter nachfolgt. „Meeresabend“ und „Gebet auf den Wassern“ ergreifen durch ihren knappen, einfachen, empfindungsmächtigen Vortrag. Sie tönen wie leise verrauschende Orgelpsalmen. In dem zweiten Gedicht hat Strachwitz ein echtes, volles Lied geschaffen. Hier sind die epischen Anschauungselemente wirklich nur „Lichter, die das Dunkel nicht ganz erleuchten und wieder zerrinnen und so ein Helldunkel erzeugen“.[1]) „Mir ist“ . . . sinnend und suchend offenbart der Dichter seine ahnende, tief erzitternde Seele wie ein Eichendorff in zarten, duftigen Umrissen.[2]) —

Wenn Strachwitz noch weit weniger als von der Natur von der Gesellschaft und Geselligkeit zu poetischem Schaffen und poetischer Verklärung getrieben wurde, so kommt dies daher, dafs das gesellschaftliche Leben weder die Hoheit des vaterländischen noch die Wärme des Liebeslebens besitzen kann. Und dann ist in diesen Grenzen obendrein die Untiefe dürftiger Gelegenheits- und Stegreifpoesie zu umschiffen. Ein solches unsicheres Terrain mochte sich den Augen dieses pathetischen Künstlers als ein sicheres Thor zu der verachteten goldenen Mittelmäfsigkeit darstellen. Seine „Geselligen Lieder“ bilden durchaus nicht ein eigenes Genre wie bei einem Goethe. Sie gehören sogar zu dem Unbedeutendsten, was er überhaupt hervorgebracht hat.

Sein Lied „mag vielleicht ein Freundesherz erschüttern“ (S. 163 Str. 6_2); aber das ruhige Gefühl der Freundschaft hat ihn im Unterschied von Platen ganz und gar nicht zu dichterischen Äufserungen veranlafst. „In K . . . .“ bildet nur

---

[1]) Vischers „Ästhetik“ III II, 1334.

[2]) Dieses Gedicht wurde im Tunnel „heftig angegriffen“. Man fand es „gemacht“. „Sei auch die Grundstimmung eine wesentlich andre“ als in dem vorangehenden „Meeresabend“ „und dieses in seiner Idee erhabener, so bleibt doch jenem schon wegen seiner Einfachheit und Rundung der Vorzug.“ Dieses Urteil wird nicht jedermann unterschreiben!

eine scheinbare Ausnahme.[1]) Dagegen spielt das freundschaftliche Verhältnis in eine der beiden Übersetzungen aus dem Schwedischen, in „Des Einsamen Gesang in der Wüste“ entscheidend hinein; aber wichtiger als der Freund erweist sich auch hier schliefslich die Rose, deren „Duft lauter Liebe war“. „Das Christkind in der Fremde“ und „An Victoire“, sein letztes Gedicht, von ehrfurchtsvoller und gleichzeitig herzlicher Zuneigung durchdrungen, beziehen sich auf nahe Verwandte, auf seine Mutter und auf eine Cousine.[2]) — Selbst in seiner Frühzeit hat er für die Geselligkeit in weiterem Kreise wenig genug übrig gehabt. Den „edlen Trunk“ und „des Kelches Purpurnacht“ (S. 167 Str. 4_4 und 187^3 V. 2) hat er zwar häufig, aber doch nur beiläufig noch in seiner reiferen Periode gefeiert. Das „Ghasel“ predigt der Jugend im allgemeinen Anakreontische Lebensweisheit; in dieselbe Richtung schlagen zwei Weinlieder Schillerschen Stils: „Champagnerlied“ und „Jo! ich preise dich, Evius“. Das letztere ist bereits stark erotisch gefärbt.[3]) In dem glühenden Gefühl der Liebe ging Strachwitz eben auf.

---

[1]) In Kamienietz (Schlesien) wohnte und wohnt noch heute Strachwitz' „letzte Liebe“.

[2]) „Das Christkind in der Fremde“, ein Gelegenheitsgedicht in engerem Sinne wie das vorige (vgl. die fast gleichartigen banalen Abschlüsse), nimmt freilich auf seine Mutter nur nebenbei Bezug (Str. 9). Bezeichnend steht es jedoch in der Abteilung „Den Frauen“. Es ist, wie das betreffende Tunnel-Protokoll mitteilt, „ein Danksagungsschreiben für einen anonymen Weihnachtsbaum“. Der Dichter verbat sich eine Kritik dieses Poems. — Nach Kilian war der prächtige, „mit vielen allegorischen Figuren aus seinen Gedichten“ geschmückte Baum „ein kindlich schöner Streich“ H. von Mühlers. Derselbe Gewährsmann erzählt, dafs gerade dieses Stück dem Verfasser in Rügen (1844!) Tiecks warmes Lob eingetragen habe.

[3]) Kolorit und Motiv dieses Gedichtes stammen aus Schillers „Taucher“; selbst die Strophe — Vers 5 und 6 bilden eigentlich eine einzige Zeile, mit dem Mittelreim geschmückt — stimmt, mit Ausnahme des Reimgeschlechtes in den letzten Versen, mit der Form der Schillerschen Romanze überein. — Im allgemeinen wurde Strachwitz in diesen letzten Gedichten auch von Horaz angeregt, weniger durch Dithyramben auf Bacchus (z. B. „Bacchum in remotis carmina rupibus“ etc.: Horaz' „Oden und Epoden“. Ausgabe von Hermann Schütz. 2. Aufl. Berlin 1880. Lib. I No. 27), als durch Gesänge, in denen dieser beim Festmahl den Cäkuber, Falerner, Massiker preist (z. B. „Nunc est bibendum“ Lib. I No. 37).

4. Liebespoesie.

Eine Reihe köstlicher Poesien fand Strachwitz vor, an denen er sich zum Sänger der Liebe bilden konnte.

Seitdem Goethe seine melodischen, zarten und doch kräftigen, in kühner Naturbeobachtung ruhenden Friederiken-Lieder und seit Schiller seine reflektierten, überschwänglichen Laura-Deklamationen in die Welt gesetzt hatte, seitdem hatte sich über Deutschland eine Fülle echter erotischer Lyrik ausgebreitet. Platen folgte in seinen jugendlichen „Liedern" gefällig den Spuren des Meisters Wolfgang, um erst in späteren künstlichen Formen eine eigentümliche Aussprache zu finden. Rückerts „Liebesfrühling" (1821: Ges. Gedichte I, 189f.) vereinigte in leichten, oft gar zu leichten, tändelnden Versen ernsten Geist und reiches Gefühl, indem der Autor selbst den kleinen, unscheinbaren Seiten des Lebens einen tieferen, reizvollen Zug abzugewinnen suchte. Heine wufste in dem schlichten und doch unendlich vollen „Buch der Lieder" den Zauber des Volksliedes in eine modern romantische Sphäre hineinzutragen. Der einseitigere, empfindsame Eichendorff vermochte in traumhafter Sehnsucht noch reiner den einfachen, melodischen Volkston zu treffen. Chamisso verstand sich auf klare, dramatisch zusammenhängende Frauenlieder, Lenau erfüllte seine Liebesandacht mit weltschmerzlicher, düsterer Melancholie, Grün gefiel sich auch in dem erotischen Gebiete manchmal in üppigem Bilderschmuck, während Mörike einen feingestimmten Gesang anhob, der mit seinem warmen, lieblichen Hauch zuweilen die Goethesche Tonart streifte. Geibel sang wie ein fahrender Spielmann allerlei süfse und sinnige, meist sanft elegische Weisen, ohne vorerst aus der Menge sonderlich aufzuragen.

In seinen ersten, aber auch noch in späteren Liebesliedern schlofs sich Strachwitz an Schiller an, gleichzeitig nahm er zu Heine und bald darauf auch zu Ariost und zu Rückert und Platen, den Meistern südlicher und östlicher Strophen seine Zuflucht. Grüns Farben- und Bilderreichtum[1])

[1]) Vgl. in Grüns „Gedichten": S. 15, 20 „Das Wunder", „Vogelsang im Winter".

regte ihn auch hier nur im allgemeinen an. Wie Schiller hatte er besonders in seinen Anfängen danach zu ringen, seiner Liebesempfindung adäquaten Ausdruck zu verleihen. Dem Pathetiker fiel es schwer, weibliche Anmut und Holdseligkeit, das spezifisch Weibliche darzustellen. Leicht geriet er in eine phantastische Aufbauschung hinein, so dafs sich seine Verse wie Renommage oder Pomp ausnahmen. Er wufste nicht die angemessenen Dimensionen einzuhalten. „Vergessen sind der Siegwart und der Werther", triumphierte der „Erwachende" (S. 47[4] V. 2). Aus Furcht vor thränenseliger Sentimentalität geriet er in das Extrem. In seiner Vollkraft bemühte er sich darum, seine Erotik ins Prächtige, Gewaltige und Hoheitsvolle zu steigern. Schon aus der Zusammenstellung der Vergleiche, die er den Frauen zukommen liefs (vgl. oben S. 68 f.), war diese Geschmacksrichtung zu ersehen. Einmal feierte er den Gegenstand seiner Leidenschaft als „fromm wie das Reh" und „scheu und wild wie die Löwin". Seine Geliebten verdienen sehr oft blofs das zweite Prädikat: es sind Kriemhilden- oder Brunhildenartige Gestalten, hohe, junonische Schönheiten, wie er selbst von edelm Stolz durchdrungen. Der minnende Ritter vergöttert seine „wunderschöne" „Herrin". In seinem Jünglingsalter und namentlich wieder in der Zeit seines Ausgangs, seiner nervösen Gereiztheit und krankhaften Abspannung, schildert er seine Dame in recht ätherischen Farben; sie strahlt wie eine Laura Petrarcas oder Schillers in einem reinen, fast madonnenhaften Lichte. Ihr gebührt jene erste Metapher allein. Sie ist „zu schön, zu rein" (S. 355$_7$); sie gleicht, Schillerisch ausgedrückt, beinahe einem „Gebild aus Himmelshöh'n", unnahbar wie das „Mädchen aus der Fremde". Von Strachwitz' gesunder, vollblütiger Breslauer und Berliner Periode gilt dagegen allgemein das Urteil, welches der „Tunnel" in Bezug auf ein einzelnes Gedicht dieses letzten Zeitraumes „Kennt ihr mein Lieb?" gefällt hat. Er besingt, so hiefs es, „nicht blofs den Engel, sondern auch das Weib; er läfst sich nicht blofs als Troubadour, sondern auch als Mann erkennen."[1])

[1]) So sehr „Kennt ihr mein Lieb?" im ganzen Zustimmung fand, ebenso sehr lief dem Geschmack des „Tunnels", auch dem des Referenten v. Loos, die oben hervorgehobene zweite Metapher zuwider („scheu und wild wie eine

In den glühendsten Bildern seiner Reife ergänzen einander das seelische und das sinnliche Element. Die Gegensätze der vergeistigten und körperlichen Sinnenwelt berühren sich in seiner erotischen Lyrik als Andacht und Wollust, ohne in einen beleidigenden Wettstreit zu geraten. „Ich aber falte die Hände und singe: Wie schön bist du!“ (S. $217_{7,8}$). Die Schattenseiten fehlen nicht. Wie Schiller hat Strachwitz durch sein deklamatorisches Pathos, durch seine geringe Naivität und durch seine schroffe, männliche Energie, wie bereits angedeutet, den Effekt seiner Liebeslyrik oft hart in Frage gestellt. Seine geistige Biegsamkeit bethätigt sich eben nur innerhalb gewisser Grenzen. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs ihm die Fähigkeit, etwa wie Rückert, Chamisso, Geibel Mädchenlieder[1]) zu dichten, vollkommen versagt war. Und es ist auch charakteristisch, dafs in seinem poetischen Liebesleben niemals die Nachtigall — seit den Tagen der Minnesinger bis in die neueste Zeit, ungefähr bis zu Geibels Tod der Lieblingsvogel der deutschen Lyriker — ihr Lied anstimmt. Seiner Liebespoesie mangelt zumal in ihren ersten Blüten der einschmeichelnde Duft, jener leise, süfse Zauberhauch, der wundersam in die Seele des Betrachters hinüberzittert und sie ganz erfüllt und berauscht. Trotz alledem und alledem hat Strachwitz in seinen „Neuen Gedichten“

Löwin“). „Indessen ist diese Ausstellung mehr subjektiver Natur, und in solcher Geschmackssache hat Götz ebenso viel recht, eine Löwin zu seinem Ideal zu erheben, wie Papageno, sich ein „sanftes Täubchen“ auszusuchen, nur dafs die praktischen Folgen im ersteren Falle sich unangenehm zeigen könnten, worauf man aber bei der Beurteilung von Versen billig wenig Rücksicht nimmt.“

[1]) Sehr zahlreich in Rückerts „Liebesfrühling“ (I) No. 6, 7; No. 30, 35; (II) No. 14. 32, 37 u. s. w.: „Ges. Gedichte“ I, 194; 208; 210: 225; 237; 243; von Chamisso: „Frauen-Liebe und Leben“ (1—9), „Thränen“ (1—7) etc. „Gedichte“ S. 9 f., 20 f.; von Geibel: „Mädchenlieder“ (1—3) in den „Gedichten“ S. 123, ebenda „Lied der Spinnerin“ S. 220. Vgl. ferner „Das verlassene Mägdlein“ und „Agnes“ in Mörikes „Gedichten“ S. 23. 76; „Des Mädchens Geständnis“ in Reinicks „Liedern“ S. 115; „Elisabeth“ in Th. Storms „Gedichten“ [1. Aufl. 1853], 2. Aufl. Berlin 1856, S. 9; „Mädchenlieder“ u. s. w.; zahlreich in Paul Heyses „Neuen Gedichten und Jugendliedern“ S. 193 f., auch schon in seinen „Gedichten“ (Bd. 1 der „Ges. Werke“). Berlin 1872: S. 9 f. „Mädchenlieder“ (1—8).

und namentlich in seinen „Venetianischen Terzinen“ erotische Dichtungen geschaffen, in denen feuriges Empfinden und satte Farbenglut zu einer prächtigen, höchst anziehenden, manchmal sogar berückenden Einheit verschmelzen. Er bewährt sich hier wie in seiner Liebespoesie zumeist als kraftvoller Elegiker.

a. „Jugenddichtungen“, „Reime aus Süden und Osten“, „Ein Dutzend Liebeslieder“.

Die „Minne“ in den „Gepanzerten Sonetten“ ist ziemlich abstrakt ausgefallen. „Wie ich lieben könnte!“ erklärt der Dichter, nicht, wie er liebt. Er will seine Dame verehren, knien aber nur vor seinem Gotte; seine Freiheit mag er ihr nicht opfern.[1]) Anderseits äufsert er sich in zwei Liedern frei nach Schiller über sein Frauenideal im allgemeinen.[2]) Über die Frauen spricht er sich aus, nicht über eine einzelne, bestimmte Frau. Daneben seufzt er eine herzzerreifsende „Klage“, die ihre ferne Verwandtschaft mit dem „Buche der Lieder“ nicht verleugnet.[3]) Lauter Worte, Worte, Worte.

Den „Reimen aus Süden und Osten“[4]) eignet schon formal ein preciöseres Aussehen als den kurzen und wenig zahlreichen „Jugenddichtungen“. In ihnen thut sich ein leuchtender Blütengarten voll Ätherduft und Rosenschein auf. Auch inhaltlich haben dem Dichter in diesem anmutigen und doch so ver-

[1]) Ebenso wünscht später Herwegh, dafs seine Geliebte sein Herz mit der Freiheit teile: „Gedichte eines Lebenden“ I, 95.

[2]) „An die Frauen“ und „Adel der Frauen“. Namentlich das zweite Gedicht gemahnt schon durch seinen Titel an Schillers „Würde der Frauen“, in dessen 4. Strophe der Kern zu beiden Strachwitzischen Stücken zu sehen ist. Auch Schillers Distichen von der stillen „Macht des Weibes“ mögen hier in Betracht kommen.

[3]) Vgl. in der „Heimkehr“ No. 60 und 75: Werke I, 122 Str. 3, 129 Str. 1. Die Verse der 2. Strophe in der Strachwitzischen Klage „Ich kann an deinem Munde Ach ewig hangen nicht“ gemahnen an den Anfang von Schillers „Geheimnis der Reminiscenz. An Laura“: „Ewig starr an deinem Munde hangen, Wer erfüllt mir dieses Glutverlangen“. Ähnlich schliefst aber auch Fr. Stolbergs „Lied der Abwesenheit“ (Str. 3): „Könnt' ich ewig dich umfangen Und an deinen Lippen hangen“ (in den ersten „Gedichten“ der Brüder Stolberg S. 146). Doch waltet mindestens in diesem letzten Falle das Spiel des Zufalls.

[4]) „An Flordespina“; 1., 3., 4. Terzine; 1.—6. Sonett; 2.—6. Ghasel.

schwenderischen Bilderspiel Platen und Rückert, jener flüchtig besonders mit seinen Ghaselen,[1]) dieser in höherem Mafse mit seinen Sonetten, Terzinen, Sicilianen manche wertvolle Direktive geboten. In den Sonetten dieses Cyklus kommt sogar etwas von Schillers „Harmonieen" zum Vorschein. Doch mögen Rückerts Sicilianen, üppige Lenz- und Liebescarmina („Gesammelte Gedichte" II, 307 f.) Strachwitz' Phantasie in erster Linie zu ähnlichem ausgelasseneren Umherschweifen gereizt haben. Neben dem Autor der „Geharnischten Sonette" läfst in diesem Abschnitt der Dichter des „Rasenden Roland" seinen Einflufs am stärksten und greifbarsten erkennen.[2]) Die beiden Gesänge an Flordespina[3]) sind aus jener Märchen- und Wunderwelt romantischen Rittertums und abenteuerlicher Minne hervorgewachsen, die Ariost in seinem berühmten Heldengedicht so überaus glänzend vorgeführt hat. Die kecke Art der ersten Terzine, aus der Reimnot eine belustigende Tugend zu machen, weist wohl auf Byrons „Don Juan"-Stanzen zurück. Die letzte Terzine verdankt dagegen, wie schon ein Strachwitzisches Jugendgedicht, einzelne Motive Rückerts

---

[1]) Vgl. Strachwitz' 5. Ghasel „Ich singe und sage, du hörst es nicht" und Platens 7. Ghasel „Mein Herz ist zerrissen, du liebst mich nicht!" (Werke I, 599). Man mag auch schon bei Strachwitz' Ghasel: „Was frommt, wenn du nicht küssen willst" an ein Platensches Ghasel denken: „O Thor, wer nicht im Augenblick den wahren Augenblick ergreift" (I. 128 No. 23). Doch findet hier eine ganz oberflächliche Berührung statt.

[2]) Ariost liefs ihn wohl der schwierigeren, durch die Häufung gleicher Reimklänge ermüdenden Siciliane die einfachere, geschlossene Stanze vorziehen.

[3]) Flordespina ist eine Tochter des Königs Marsil von Spanien: sie wird von Richard durch eine List, die auf seiner Ähnlichkeit mit seiner Zwillingsschwester, der kühnen Bradamante, beruht, leicht erobert: „Der rasende Roland", 25. Ges. Str. 28—70. Strachwitz' Stanzen verherrlichen die Geliebte als Fee Morgana; bei Ariost ist diese die Schwester der Meerfee Alcine: die letztere ist die mächtige Besitzerin des blühenden Eilands. Morgana (eine Quellenfee, die siegverleihende Beschützerin des Dänen Ogier, eines Paladins Karls des Grofsen: J. Scheibles „Kloster". Stuttgart 1848. IX, 845) bleibt in dem Epos ein blasser Name. Andere anregende Schilderungen mag Strachwitz auf der Feeninsel der Armida gefunden haben: Tassos „Befreites Jerusalem" 14. Ges. Str. 20 f., 15. Ges. etc. Sehr wahrscheinlich wurde er jedoch von Rückerts 2. Siciliane inspiriert: „Ges. Gedichte" II, 309.

„Edelstein und Perle".[1]) Der Dichter sucht sich hier weniger als „unglückseligen Atlas", der eine Welt von Schmerzen tragen mufs, denn als schmachtenden, aber doch zuversichtlichen Liebhaber aufzuspielen, und in den Sonetten vollends verkündet er mit einer Ausnahme (No. 6) sogar den ersehnten Erfolg seiner Bewerbung. In dieser Form, ebenso in den Ghaselen, gebärdet er sich titanenhaft.[2]) Er setzt Himmel und Erde in Bewegung, um sein „gewaltiges Minnen" auszuposaunen. Ohne Sturm oder Sterne thut er es nicht. Am Ende verlaufen alle diese Klangorkane als ein harmloser Sturm im Wasserglase.[3])

Wenn „Ein Dutzend Liebeslieder" hinter den „Reimen aus Süden und Osten" in der Pracht und Fülle des poetischen und formalen Stils weit zurücksteht, so schliefst sich der Dichter hier gleichsam zum Ersatz enger an die schlichte Wirklichkeit an. Es herrscht nicht mehr eine „Königin der Blüte". Auch ist jetzt nicht mehr Rückert Strachwitz' bedeutendster Berater. Freiheitliches Pathos geht durch seine Lieder; dazwischen aber hat der Poet vor allem Heines Ton weicher Melancholie und schnellfertiger Ironie angeschlagen.[4])

[1]) Bei Rückert No. 1 Str. 2, 3 („Ges. Ged." I, 138) möchte sich das Licht der Kerze im Ernst an den Augen der Geliebten weiden, „doch war ihm das versagt zu seinem Schmerze"; No. 4 Str. 2 (S. 147): die Kerze horcht wie in halbem Traume; No. 21 Str. 14 (S. 182): sie sieht mit keckem Blicke drein. Bei Strachwitz buhlt und leuchtet sie, wie es bei Rückert Edelstein und Perle thun.

[2]) In einem Ghasel No. 4 V. 9 redet er die Geliebte an: „Du, der härteste der Steine" wie Rückert sein Volk: „Volk mehr als Stein" („Geh. Sonett" No. 2 V. 12, „Ges. Ged." II, 5). Auch Rückert fühlt sich in einer Siciliane (II, 328 No. 58) als Titan. Sein Ruf „Sprengt eure Pforten auf, ihr Kaukasusse" („Geh. Sonett" II, 7 No. 8 V. 1) ist bei Strachwitz in das erotische Gebiet eingedrungen. Auch Rückert arbeitet in den „Geharnischten Sonetten" mit Vulkanen, Hekla und Vesuv, mit Oceanen und mit dem Donnerer Zeus; in seinen Sicilianen bedient er sich gleichfalls der Oreaden und Amoretten (No. 1 und 54 S. 327). Weniger weisen diese Göttinnen, Hekla etc. auf Schillers Poesie zurück.

[3]) In diese Sphäre gehört auch Weinholds Jugendgedicht „Meine Liebe".

[4]) Seine Liebeswehmut zerfliefst in dem 6. Liede in Thränen wie bei Heine I, 67 No. 4; in dem 2. Spiegelbilde macht er die „wunderschöne Frau" spöttisch zu einem „schönen Kinde": vgl. in Heines Werken I, 86 No. 53 Str. 2, 3; I, 105 No. 21 Str. 3; I, 113 No. 38 Str. 1; II, 79 No. 47. In

Demgemäfs fufst er nun auf einem festeren Grunde. Doch spiegelt er seine Lebenserfahrungen noch nicht rein wieder. Der Autor ist trotz mancher tieferen Zuneigung noch vielfach ein „verliebter Odysseus“ geblieben. Nur selten hat er seine Erlebnisse in den Rahmen der Naturwelt gefafst. Er zeichnet ein paar Seebilder, ohne die See anders als aus der Lektüre zu kennen. Gleichzeitig gefällt er sich darin, rasche Exkursionen in die Mythologie der Alten zu unternehmen, und in zwei Fällen hat er sogar ein Stück seines erotischen Lebens in recht geschraubten und prunkenden Heroen- und Göttergemälden zur Anschauung gebracht.[1]) Allemal hat der Dichter noch viel zu gründlich idealisiert. Der Geliebten gegenüber schwankt er zwischen nordischem Trotz und orientalischer Demut. Sein Selbstgefühl liegt mit seinem Mitgefühl in hartem Kampfe; selbst in seinem Liebeszorn und -Weh klirrt er mit seinem blanken Ritterschwert.[2]) Seine Leidenschaft siegt. Der Freie sinkt zum Sklaven herab. So prallen in seiner jugendlichen Erotik Selbsterhöhung und Selbsterniedrigung heftig zusammen. Derartige Gegensätze sind echt Strachwitzisch. Sie muten eigentümlich, aber nicht gerade erfreulich an. Mit ihnen verbinden sich mehr und minder gewisse poetische und formale Schönheiten; doch besteht zwischen dem

---

den Schlufsversen desselben Gedichtes bietet er ein Gegenstück zu Heines „Heimkehr“ No. 40 I, 114 Str. 5. Da ist er ein „blasser“ Liebender wie Heine I, 37 No. 4 Str. 1; I, 105 No. 20 Str. 3; I, 119 No. 53; II, 7 No. 8. Die merklichste Beeinflussung von seiten dieses Poeten hat die Schlufsstrophe des 5. Liedes erfahren: sie ist eine Ummodelung der bekannten Verse „Ein Jüngling liebt' ein Mädchen“ Str. 3 I, 80 No. 39.

[1]) „Zwei Abenteuer des verliebten Odysseus“ deuten schon durch ihr Motto auf ihre Quelle zurück: Odyssee 12. Ges. V. 167, 192—194, 5. Ges. V. 333, 351. Flüchtige Anregung zu diesen beiden Gedichten dürfte Strachwitz aus Heines „Nordsee“ im allgemeinen und aus zwei Sicilianen Rückerts („Ges. Gedichte“ II, 311 No. 6, 7) im besondern empfangen haben. — Nur Gottschall (1854) hat an den „Abenteuern“ ihr Gutes herausgefunden: die „krystallklare, in schönen Reimen perlende Form“.

[2]) „Spiegelbilder“ 1—4. Den Grundgedanken des 2. Spiegelbildes hatte Rückert bereits viel schöner in dem 4. „Strausse“ seines „Liebesfrühlings“ behandelt: No. 5 (1 und 2) I, 323 f. „Ich weifs auf Erden einen Spiegel klein.“ Zu dem 2. Spiegelbilde mag Strachwitz durch Körners „Schwertlied“ begeistert worden sein: Körners Werke I, 143.

„Mehr und minder“ eine geringe Divergenz. Nicht ein einziges Stück in dem „Dutzend Liebeslieder“ ragt reizvoll über seine Umgebung hinaus.

b. Den Frauen.[1])

In dem Cyklus „Den Frauen“ giebt sich der Reifere wahrer, selbständiger und vielseitiger. Rückert ist ihm nahezu aus dem Sehfelde entschwunden; seine Bekanntschaft mit Ariosts „Rasendem Roland“[2]) und gar mit Tassos „Befreitem Jerusalem“[3]) verraten ganz vereinzelte Reminiscenzen. An Heine klingt er nur noch in einem einzigen Liede an.[4]) Ebenso berührt er sich blofs vorübergehend mit Geibel: man gewahrt dabei schliefslich um so deutlicher die Unterschiede seiner kraftvollen Poesie und der traumhaft weichen und innigen Poesie seines Freundes.[5]) Dagegen gemahnt er besonders in ein paar Gedichten aus dem Nachlasse an die pathetische, himmelshohe, reflektierende Sprache Schillers.[6])

In einigen Fällen zeigt sich der Autor der „Neuen Gedichte“ als ein edler und zarter Werber, an anderer Stelle einer prächtigen Kokette gegenüber als ein stolzer, übermütiger Sieger; er prahlt mit seinem Triumphe. Oder er hat die Geliebte errungen, aber ein „böser Harm“ läfst ihn nicht zur

---

[1]) Zu diesem Cyklus zähle ich ferner „Erste Meerfahrt“, „Eine Nacht“ und die Gedichte „Aus reiferer Zeit“, ausgenommen „Venedig“ und die bereits früher erwähnte Terzine „An Victoire“.

[2]) „Nieder, nieder!“ Str. 1, 2 (Morgana).

[3]) S. 219[2] V. 1, 2. Vgl. dazu: „Das befreite Jerusalem“, 16. Ges. Str. 17 f.

[4]) Vgl. mit dem Schlufs der „Befürchtungen“ den Schlufs von Heines Lied „Die Jahre kommen und gehen“ in den Werken I, 107 No. 25.

[5]) Vgl. Strachwitz' „O wecke nicht den scheuen Stolz“ und Geibels „Rühret nicht daran“ („Gedichte“ S. 289). Schon besser harmonieren Strachwitz' „So mufs ich denn gehen“ und Geibels „Antwort“ („Gedichte“ S. 127).

[6]) „Vorüber“ Str. 3, 6; „Aus Liebesleid“ I, II, besonders II Str. 3. Paradies, Engelstraum und eines Sünders Schmerz; Ideal, Welten im Hirn, Sonnen im Auge (Schillers „Leichenphantasie“ Str. 6_3: „Welten schliefen im herrlichen Jungen“); ferner in andern Gedichten: häufig der goldene Mai (= Leben), Himmel, Majestät, Wahrheit, Leben, ewig, göttlich, keusch, heilig, rein — all das ist in gewisser poetischer Komposition als gut Schillerisch zu bezeichnen.

Ruhe kommen. Selten wird ihm eine ungetrübte Liebesfreude zu teil; selbst im Genufs verschmachtet er nach Begierde. Der Gereifte singt denn auch vorwiegend Lieder der heifsesten Sehnsucht, der bittersten Reue, des herbsten Leides. Die er vor allen andern Schönen als seine „letzte Liebe“ [1]) feiert, wurde ihm versagt. In der Verlassenheit überfällt ihn grimme Verzweiflung. Er hat in günstiger Stunde geschwiegen; kindisch hat er sein Glück verträumt. Nun blutet ihm das Herz. In der Verbannung hält er Selbsteinkehr. „Auch ich war in Arkadien geboren . . .“ [2]) Der Vereinsamte wünscht wenigstens seiner Herrin in tiefster Inbrunst Heil und Segen.

Zu ernst hat sich sein Leben gestaltet, als dafs er damit, wenn auch nur in Versen, launig wie früher spielen könnte. Die Anknüpfung an poetische Figuren der Antike und Renaissance hat er fast völlig aufgegeben. Die Natur mit ihrer elementaren, unendlichen und unendlich mannigfaltigen Gröfse steht ihm jetzt näher.

Daher hat er sich nicht lange in reflektierende, deklamatorische Selbstgespräche verloren. Er hat sich sogar in einzelnen Schilderungen hervorgethan, die keineswegs zum Vorteil einer einheitlichen Gesamtwirkung seine Dame eigentlich erst in zweiter Reihe angehen. Die „Ohnmächtigen Träume“ bezwecken im Grunde eine mittelalterliche Schlachtscene, [3]) wie das „Ständchen“ vor allem der Darstellung einer Abendlandschaft gewidmet ist. [4]) In der „Ersten Meerfahrt“

[1]) „Letzte Liebe“, „Wie gerne dir zu Füfsen“, „Die Rose im Meer“, „Mein altes Rofs“, „Venedig“ gehen — nach mündlicher Mitteilung — auf die in Kamienietz lebende Cousine des Dichters zurück.

[2]) Besonders in dem Gedicht „Innen und aufsen“ hat Strachwitz Schillers „Resignation“ (Str. 1, 2, 8) in eigener, mehr konkreter Weise fortgebildet. Zu erinnern ist auch an Schillers „Ideale“.

[3]) „Der Dichter meinte, die Unterhaltung mit der Geliebten sei eigentlich nur der Rahmen des Gedichts — die Schilderung der Schlacht die Hauptsache“ („Tunnel“-Protokoll).

[4]) Die Geliebte liefs den Dichter, so protokollierte H. v. Mühler über dieses Strachwitzische Gedicht mit Zustimmung des „Tunnels“, „möglichst poetisch und am Ende sogar etwas leidenschaftlich werden; aber sie schien etwas mifstrauisch zu sein, ob er denn wirklich so ungeheuer verliebt in sie sei, oder nicht blofs die gute Gelegenheit benutze, ein Gedicht auf den Abend zu machen . . .“ Trotz dieses Tadels wurde der Tunnelianer v. Held („Gleim“)

laufen Natur- und Liebesgefühl beständig zusammen.[1]) „Die Rose im Meer“ reicht dagegen schon — noch weiter „Im Hafen“ — über eine köstliche Beschreibung des Meeres hinaus.[2]) „Wie schön bist du“ malt des Dichters glühende Bewunderung und flammende Hingebung seiner letzten Liebe gegenüber im Anschluſs an eine Abendstimmung aus,[3]) und „Mein altes Roſs“ verbindet einen nächtlichen Ritt mit dem Abschied von ihr auf Nimmerwiedersehen.[4]) Besonders in diesem Epilog der „Frauen“-Dichtungen ist die epische Ruhe noch viel charakteristischer als in „Einer Nacht“ in kühne, fast dramatische Bewegung umgewandelt worden; er repräsentiert sein schönstes Reiterlied. Ja noch mehr: hier hat

---

von diesem „Span“ zu einem neuen „Ständchen“ angeregt, in dem Verein am 7. Mai 1843 vorgetragen. Zur Probe setze ich die erste Strophe an diese Stelle: „Traumhaft malen Mondesstrahlen Silberglänzend Wies' und Wald, Leise rauschend Hör' ich lauschend, Wie die Wog' ans Ufer schallt.“

[1]) Dr. Siegmund Stern („Collin“). „der ritterliche Verteidiger und scharfsinnige Erklärer mifsverstandener Poeten“, betrachtete in der „Ersten Meerfahrt“, laut „Tunnel“-Protokoll, „die Schilderung des Meeres als den eigentlichen Gegenstand des Gedichtes, fand es aber ebenso natürlich als schön, dafs dem durch etwas Gewaltiges erregten jugendlichen Gemüte aus dem Gewoge der Eindrücke immer wieder von Zeit zu Zeit das Bild der Geliebten auftauche. Indessen mufste doch auch er den Mangel an Einheit in diesem Span zugeben, sowie, dafs er für eine Schilderung des Meeres zu wenig bedeutend selbst an äufserem Umfange sei, für ein kurzes Gedicht aber an einem übertriebenen Pomp, an einer Art Weihrauch der dem Dichter beiwohnenden Kraft zu malen und zu gestalten leide“.

[2]) Den Grundgedanken zu der „Rose im Meer“, die den „Reimen aus Süden und Osten“ zeitlich nahe steht, kann dem Dichter vielleicht eine Siciliane Rückerts eingegeben haben: „Ges. Gedichte“ II, 314 No. 17.

[3]) „Wie gerne dir zu Füfsen“ ist echt Strachwitzisch glühend gehalten. Alle nachfolgenden Dichter haben das gleiche Motiv derart ausgemalt, wie es Freiligrath in seiner traumhaften „Ruhe in der Geliebten“ („Zwischen den Garben“ S. 75) vorzeichnete; z. B. Otto Roquette in seinem „Liederbuch“ (Stuttgart und Tübingen 1852) S. 65 „Zu deinen Füfsen will ich ruhn“, Richard Zoozmann in seinen „Ausgewählten Gedichten“ (Leipzig 1896) S. 169 „Ich sitze so gern . . . zu deinen holdseligen Füfsen“.

[4]) R. M. v. Werner, „Lyrik und Lyriker“ S. 512, bemerkt, in diesem Gedichte habe Strachwitz wahrscheinlicher und wahrer das Heinesche Motiv „Der Herbstwind rüttelt die Bäume“ (Werke I, 88) behandelt: „die andeutende Erzählung ist trotz dem Präsens so wahrscheinlich, weil die scheindialogische Einkleidung das Präsens rechtfertigt, es ist echtes historisches Präsens.“

Strachwitz leidenschaftlich intime, tief ergreifende Töne gefunden wie in seiner erotischen Lyrik nie zuvor.

c. „Venedig."

Dämmert schon aus Strachwitz' „Neuen Gedichten" hin und wieder eine leise Todesahnung hervor, so hat das dunkele Vergänglichkeitsgefühl den nachgelassenen Cyklus „Venedig" ganz durchzogen. Was sein letztes und vorzüglichstes Sonett (S. 352) skizziert, das wird jetzt beschaulich in dem üppigen, leuchtenden Kolorit eines Paolo Veronese ausgeführt. Die Deklamation „Letzte Liebe" erhält einen sichern Boden und tiefen Hintergrund.

Venedig wurde seit den berühmten Epigrammen Goethes (1790) von den deutschen Lyrikern gern besungen. Goethe tändelte in der „neptunischen Stadt Tage wie Stunden hinweg". Hauptsächlich gab er sich den Freuden eines leichten, sinnlichen Liebesgenusses hin. Platen brachte aus dem Herbste 1824 „dem deutschen Freunde" „ein kleines Buch" dar als einen Gefährten von Liebe und Kunst: den später vielgepriesenen Sonettenkranz.[1]) Darin hält der Dichter am liebsten die Eindrücke fest, welche die Betrachtung der Meisterwerke venetianischer Maler in ihm hervorgerufen haben. Anderseits schildert er das eigentümliche Thun und Treiben des südlichen Volkes auf Kanal und Strafse; aber manchmal erhebt er sich nur geringfügig über glänzende, marmorkalte Reisebeschreibung. Flüchtig streifen ihn Frauen- und Freundesliebe; stärker umfangen ihn Nachtstille und Trauer — daraus hervor rankt die Erinnerung an Venetiens grofse Dogenzeit. An diese düsteren Gemälde Platens hat Strachwitz, litterarhistorisch gefafst, angeknüpft und sie auf seine Art fortgeführt. Auch mag ihm des Schweden Karl August Nikander prachtvolles, elegant und klangvoll vorgetragenes „Venedig" vorgeleuchtet haben.[2]) Die eigentliche Inspiration zu diesen Dichtungen quoll aus der

[1]) Platens Werke I. 158f. No. 18—31; „Zu den Sonetten aus Venedig" I, 450 (1825).

[2]) Von Nikander stammt das von Strachwitz übersetzte „Joh. Baners Schlachtlied". Über Nikanders „Venedig" vgl.: „Die neuere schwedische Litteratur" von P. O. Sturzenbecher. Leipzig 1850. S. 92f.

„Stadt der Poeten“ [1]) selbst, aus seinem eigensten Leben und Erleben. Zwischen Platen und Strachwitz ist besonders in diesem Falle nur ein rein stofflicher Kontakt wahrzunehmen.[2]) Des letzteren heifse Trauer ist auch nicht auf den Lenauschen Ton abgestimmt, und der gemächliche Spott, den er in den Abschlufs des Cyklus hineinträufeln läfst, kann ebenso wenig als ein letzter Nachhall Heinescher Verse bezeichnet werden.

Der Dichter behorcht „der Tiefe schwärzeste Geschichten“ — des grofsen Meeres, des venetianischen Volkes, des eigenen Herzens. Wegen dieses Dreiklanges ist der Gehalt dieser Gedichte zwar leicht zu verstehen, aber in nackter Prosa schwer anschaulich wiederzugeben. Eine vollkommen veranschaulichende Zusammenfassung müfste selbst wieder Poesie werden.

Es kommt in Strachwitz' „Venedig“ zu einem wundersamen Zusammenwirken von Leben und Tod, von Gegenwart und Vergangenheit, von Glanz und Dunkel, von Leidenschaft und Beschwichtigung. Die strahlende fürstliche Pracht alter Gröfse und Herrlichkeit rinnt mit dem verzehrenden Schmerze um entschwundenes Liebesglück zusammen. Aus der blinkenden Nacht der Lagunen weht um die einsam hinschwebende Gondel des Todkranken eine berauschende Luft der Schwermut empor. Verschollene Geheimnisse heben wieder an zu raunen, aus dem nächtlichen Grauen stehen düstere Träume auf, kühl und doch seltsam weich, wie von blassem Sternen-

[1]) So wurde Venedig von Strachwitz in einem Briefe genannt („Biogr. Denkmal“).

[2]) Der Stoff forderte an und für sich die elegische Betrachtung heraus. Bemerkte doch H. v. Mühler zu der Vorlesung von Budbergs „Venedig“ am 22. Mai 1842 sehr richtig: Venedig gehöre zu den Dingen, „die gleichsam von Gottes Gnaden ein Recht haben, elegisch zu erscheinen“. Diese Übersetzung aus dem Schwedischen hat Strachwitz wahrscheinlich kennen gelernt. Von andern bedeutenden Gedichten auf Venedig, die in den vierziger Jahren entstanden und die dem Dichter vielleicht zu Gesicht gekommen sind, mögen noch hervorgehoben werden: „Venedig im Oktober 1838“ (6 Sonette) und „Dezembernächte in Venedig“ im „Morgenblatt“ 1838 No. 309 und 1840 No. 33 von Heinrich Stieglitz, ebendaselbst 1846 No. 89 und 132 „Venedig“ von Feodor Löwe, in Löwes „Gedichten“ (Stuttgart und Tübingen 1854) S. 105 f; „Venezia“ in Alfred Meifsners „Gedichten“, 2. Aufl., Leipzig 1846 [1. Aufl. 1845], S. 40. Vgl. auch „Venedig“ in Ludwig August Frankls „Gesammelten poetischen Werken“, 3 Bde. Wien, Pest, Leipzig 1880. I, 109.

licht überflogen. Ein Gleiten und Sinnen, Umschau und Selbstbetrachtung; halb Erinnern und halb Vergessen, feenhaft und traumhaft zugleich. Ein unsagbarer Zauber ist in diese Schilderungen venetianischer Nachtfahrten ausgegossen.[1])

Platen hat das „fühlende Herz", mit dem er sich in seinen Sonetten brüstet,[2]) gewifs bekundet — aber doch nicht mit jener hinreifsenden Gewalt, die Strachwitz in seinen Terzinen zu Gebote stehen sollte. Nur Strachwitz, „ganz mit seinem Schmerz allein",[3]) hat den Schmerz nach eigenem Bekenntnis genossen. Einseitiger, hat er seine Kunstfreude bescheiden hervorgekehrt; um so lauter kann seine Klage reden. Bei ihm ertönt vornehmlich das „Lied verlorener Liebe". Er hat seine Rivalen in diesem Gebiete durch edle Gemütstiefe, reiche, eigenartige Lebensfülle und majestätisch hinfliefsende, harmonisch durchgeführte Darstellung im einzelnen übertroffen. Nirgends hat er vorher eine solche feine und zugleich prangende Natur- und Seelenschilderung zuwege gebracht. In diesem Mikrokosmus spiegelt sich ganz individuell gefärbt der Makrokosmus ab, aus den Schauern enger menschlicher Gebrechlichkeit und Nichtigkeit führt ein Aufblick hinan zu dem Ewigen und Unendlichen, als begegneten sich in diesem Punkte alle physischen Kräfte in höchster Machtsteigerung. Der poetische Stil des Dichters hat in diesen, seinen letzten Schöpfungen seine ausgiebigste Entfaltung erreicht, gesättigte Klarheit und kühne Bildnerkraft. Zudem schmiegt sich die meisterhaft behandelte Form dem Inhalt aufs innigste an.[4]) Manchen Strophen und Strophengruppen des Strachwitzischen „Venedig" ist der Stempel des Genialen aufgeprägt.

---

[1]) Dennoch hat W. Herbst (1866) die Behauptung gewagt: Ihm „fehlt überhaupt die tiefere Beschaulichkeit, die aus der bunten Aufsenwelt Einkehr hält in der eigenen Innenwelt."

[2]) „Zu den Sonetten aus Venedig" V. 8.

[3]) Platens Werke I, 418[2] V. 4, 5.

[4]) In 8 Gedichten verwendete der Dichter die Terzine. Wilh. Wackernagel betont in seiner „Poetik, Rhetorik und Stilistik", herausgegeben von Ludwig Sieber (Halle 1873), S. 173: „Unter allen Strophenformen die geschickteste für die Elegie möchte die Terzine sein."

III.

Strachwitz' episch-lyrische Poesie.

1. Subjektivität und Objektivität.

„Solange der Dichter blofs seine wenigen subjektiven Empfindungen ausspricht, ist er noch keiner zu nennen; aber sobald er die Welt sich anzueignen und auszusprechen weifs, ist er ein Poet. Und dann ist er unerschöpflich und kann immer neu sein.“ [1]) Thatsächlich könnte es nur eine Übermenschen-Natur wagen, die ganze, grofse Welt fortwährend als ihren Spiegel hinzunehmen. [2]) So ist denn auch Strachwitz vor seinem Ich nicht selbtgefällig stehen geblieben. Schon seine Lyrik liefs den Trieb des Dichters erkennen, seine Umgebung gegenständlich für sich zu erfassen und vor sich neubildend hinzustellen. In dem subjektiven Grunde wurzeln, wie früher angedeutet, manchmal bereits starke objektive Schilderungen: in den „Deutschen Hieben“ und „Den Sorglosen“, in dem „Wasserfall“ und „Singenden Quell“, in „Tordenskiold“. Auch an „Venedig“ darf von neuem erinnert werden. Aber schon „Ein Gesicht“ legt von Strachwitz' gegenständlicher Anschauung des eigenen Selbst und fremder Lebensverhältnisse Zeugnis ab. Eine Verserzählung im Kleinen stellen „Die Edelsteine“ der „Jugenddichtungen“ dar, und das zweite „Reiterlied“ zieht in ganz balladenhaftem Gewande auf. Zur vollen Vergegenwärtigung menschlicher

[1]) Eckermanns Gespräche mit Goethe I, 173.

[2]) Was Guy de Maupassant vom „Schriftsteller“ überhaupt hervorhebt, das gilt eigentlich doch nur von einem fanatischen Lyriker: der Schriftsteller lebt „dazu verdammt, sich zu beobachten, sich zu fühlen, zu lieben, zu denken, zu leiden“ („Novellen“. Aus dem Französischen von Adolf Heilbronn. Leipzig und Wien 1897. S. 60).

Zustände bedarf es nur noch eines kurzen Schrittes, und diesen Schritt hat der Dichter frühzeitig gethan. Das beweisen die „Romanzen und Märchen“ in den „Liedern eines Erwachenden“; jenen folgten in den „Neuen Gedichten“ die Mehrzahl der „Nordland“-Poesie und die „Romanzen und Historien“. Mit jener rohen Objektivität, die in dürrer Thatsachendichtung stecken bleibt, haben die Strachwitzischen „Romanzen“ nichts gemein. Oder sind es am Ende — „Balladen“?

2. Romanze — oder Ballade?

Die Praxis der Dichter und die Theorie der Gelehrten vereinigten ihre Macht, um Strachwitz gründlich in der Definition seiner episch-lyrischen Dichtung zu verwirren.

Seitdem Joh. Wilh. Ludwig Gleim den Namen Romanze „in einem uralten französischen Lehrbuche“ entdeckt[1]) und die ersten komischen „Romanzen“ (Berlin und Leipzig 1756) verfertigt hatte, und seitdem Gottfried August Bürger seine „Lenore“, die erste deutsche Ballade, einem Freunde ankündigen durfte: „Ich habe einen herrlichen Romanzenstoff aus einer uralten Ballade aufgestört“[2]) — seit der Zeit, also mit dem Anfang der episch-lyrischen und lyrisch-epischen Kunstdichtungen, herrschte in ihrer Unterscheidung schrankenlose Willkür und Unsicherheit. Sehr bequem machten es sich Uhland, Gustav Schwab, Wilh. Zimmerman, Joh. Gabriel Seidl, Karl Egon Ebert, Joh. Nepomuk Vogl, Christian Freiherr v. Zedlitz, Fr. v. Sallet, Freiligrath, August Schnezler, Chr. J. Matzerath, Wolfgang Müller, wie schon vorher A. F. E. Langbein und Karl Philipp Conz, die ihre Verserzählungen einfach als „Balladen und Romanzen“ in die Welt schickten. Womöglich aber enthielt die zusammenfassende Überschrift noch den Zusatz: Legenden und Sagen etc.[3]) Manche Poeten der

[1]) J. W. L. Gleims sämtliche Werke. Herausgegeben durch Wilh. Körte. Halberstadt 1811—13, III, 91.

[2]) „Briefe von und an Gottfried August Bürger.“ Herausgegeben von Adolf Strodtmann. Berlin 1874. I, 101 (April 1773).

[3]) Uhlands „Gedichte“: S. 191 f. „Balladen und Romanzen“; Schwabs „Gedichte“, 2 Bde., Stuttgart und Tübingen 1828/29: I, 177 f. „Romanzen, Balladen, Legenden“, I, 211 f. „Geschichtliche und halbgeschichtliche Sagen“ u. s. w.; Seidls „Dichtungen“, 3 Bde., Wien 1826: I. „Balladen, Romanzen.

neueren Zeit klassifizieren ganz allgemein oder gar nicht.[1]) Die Mehrzahl der Lyriker — von Strachwitz' Vorläufern ausgeschlossen Goethe und Schiller, Maler Müller und die Stolberge, von seinen Zeitgenossen bedingungsweise Platen, Hebbel, die Droste-Hülshoff — entschied sich jedoch für die „Romanze".[2]) Diese Bevorzugung mufste schon der „Erwachende" gewahr werden.

Sagen. Lieder"; Zimmermanns „Gedichte". Stuttgart 1832: S. 111 f. „Romanzen und Balladen"; Eberts „Gedichte", Prag 1824, als „Dichtungen", 2 Bde. in 2. Aufl., Prag 1828, „Gedichte, vollständige Ausgabe", 3. Aufl., Stuttgart und Tübingen 1845: S. 265 f. „Balladen, Romanzen, Legenden"; Vogl: „Balladen und Romanzen". Wien 1835, „Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden", Wien 1846; Zedlitz' „Gedichte", Stuttgart und Tübingen 1832: S. 1 f. „Romanzen, Balladen, Lieder"; Sallets „Gedichte", Berlin 1835, „Gesammelte Gedichte", Berlin 1843, 3. Aufl., Hamburg 1852 [c]: S. 175 f. „Romanzen, Legenden und Balladen"; Freiligraths „Gedichte": S. 49 f. „Balladen und Romanzen"; Schnezlers „Gedichte", München 1833, 3. Aufl., Karlsruhe 1852: IV. Buch „Sagen, Märchen, Romanzen und Balladen" (z. B. S. 339 „Mummelseegeschichten"); Matzeraths „Gedichte". Stuttgart und Tübingen 1838, I. Buch S. 1 f. „Balladen und Romanzen"; W. Müllers „Balladen und Romanzen", Düsseldorf 1842. — Langbeins „Gedichte", Leipzig 1788, „Sämtliche Schriften", 4 Bde., 2. Aufl., Stuttgart 1841: III, 7 f. und IV. 7 f. „Balladen und Romanzen"; Conz' „Gedichte", Tübingen 1808 [Neue, d. h. 3. Ausgabe], S. 187 f. „Balladen, Romanzen und Legenden".

[1]) Chamissos „Gedichte": S. 9 f. „Lieder und lyrisch-epische Gedichte", S. 387 f. „Sonette und Terzinen"; Lenaus „Gedichte". Stuttgart und Tübingen 1832, 2. Aufl. [c] 1834: S. 285 f. „Lyrisch-epische Gedichte"; in Lenaus „Neuen Gedichten", 2. Aufl., S. 5 f. „Gestalten"; Ferdinand Dräxler-Manfreds „Gedichte", 1. Aufl., Frankfurt a. M. 1838, 3. Aufl. 1848: S. 135 f. „Gestalten"; Kopisch' „Gesammelte Werke" I, 95 f. „Sagen", I, 115 f. „Kleine Geister" etc. — Einzelne episch-lyrische Gedichte in Fr. Schlegels „Gedichten", Berlin 1809 (S. 307 „Das versunkene Schlofs"), haben keine Bezeichnung erhalten; in Cl. Brentanos „Gesammelten Schriften", Frankfurt a. M. 1852, stehen „Auf dem Rhein", „Loreley" in dem Buche „Liebe" II, 99, 391.

[2]) Schiller, der erste wirkliche und in seiner Art unübertroffene deutsche Romanzendichter, bezeichnete nur den „Kampf mit dem Drachen" als Romanze (den „Handschuh" als „Erzählung"). Die Romantiker und ihre nächsten Epigonen dichteten dagegen fast ausschliefslich Romanzen; also A. W. Schlegel in den „Sämtlichen Werken" I, 179 f. „Lieder und Romanzen"; Achim v. Arnim in den „Sämtlichen Werken". Berlin 1839—56, Neue Ausgabe, 21. Bd. (6. Bd. des Nachlasses), S. 86 „Der Förster. Romanze", S. 88 „Der Wilddieb. Romanze" etc.; ebenso Tieck u. a.; ferner Eichendorff in den „Gedichten" S. 395 f., Fouqué in den „Gedichten", Stuttgart und

War doch damals die ästhetische Theorie in dem gleichen Irrtum befangen wie die Praxis. M. Meyrs Buch „Über die poetischen Richtungen der Zeit“ [1]) und namentlich ein einleitender Aufsatz in dem „Ährenkranz“: „Romanze, Ballade und Sage“ S. XX—XXIV, gaben aller Wahrscheinlichkeit nach bei Strachwitz den Ausschlag. Der Anonymus —g, der Verfasser jener Skizze, behauptet kurz und bündig: „Unsere Dichter der neuesten Zeit widmen sich vorzugsweise der Romanze.“ [2]) Nämlich: Tieck, die Brüder Schlegel, Uhland, Schwab, Kerner, Wilh. Müller, Chamisso, Immermann, Grün, Simrock, Vogl. [3])

Tübingen 1816—27, 3. Bd.: „Romanzen. Idyllen“; Heine: „Romanzen“, zuerst in den „Jungen Leiden“, Berlin 1821 (Werke I, 35 f.); Grün in den „Gedichten“ S. 245 f.; Dräxler-Manfred: „Romanzen, Lieder und Sonette“, 2 Bde., Prag 1826, 1828; Reinick in den „Liedern“: S. 75 f. „Lieder und Romanzen“. — Vgl. besonders noch den „Musenalmanach für das Jahr 1802“, herausgegeben von A. W. Schlegel und L. Tieck, Tübingen 1802. Darin befindet sich u. a. S. 64 von Sophie B[rentano] eine „Ballade“, die sich aus Prosa-Zwiegesprächen zusammensetzt, und S. 254 von Fr. Schlegel eine „Romanze vom Licht“, die sich nur geringfügig von einem Liede unterscheidet. Arndt verstand unter seiner „Romanze“ und „Ballade“, beide 1809 gedichtet, in der Ausgabe der „Gedichte“ letzter Hand (1860) S. 150, 151 gleichfalls nur ein bewegtes Lied. Balladenartig erscheint Mörikes „Romanze vom wahnsinnigen Feuerreiter“, in seinen „Gedichten“ S. 85.

[1]) S. 70: „Die Romanzen fallen ... ins Bereich der Natur im weitesten Sinne, ins Bereich des unmittelbaren Lebens, des Gefühls, der Leidenschaft“ etc.

[2]) Der Romanze wird Lebhaftigkeit und Feuer der Darstellung, dramatische Entwickelung zugesprochen; sie erzähle „oft traulich plaudernd ..., oft in kurzen Sätzen die Hauptpunkte der Fabel nur andeutend und Gefühl und Nachdenken frei walten lassend“. Sie sei „ein erzählendes Lied zu nennen, da ihre Form rein lyrisch ist und der Stoff selbst oft in das Lied hinüberstreift. Dieser Stoff ist seiner Wesenheit nach einfach und fast immer dem Mittelalter, der Quelle der Romantik, entnommen oder nach mittelalterlichen Ideen entworfen“. Die Romanze führe „eine seltsame Begebenheit mit traurigem Ausgang vor“ etc. Diese Definition trifft für Strachwitz' Romanzen Wort für Wort zu. Der Anonymus verweist besonders auf den grofsen Romanzen-Schatz der Britten, „eigentümlich durch ihren düstern, nebligen Geist“.

[3]) Goethes „Sänger“, „Erlkönig“, „Fischer“, selbst die feierlich dahingleitende „Braut von Korinth“ seien echte Romanzen; Schiller habe — ausgenommen den romanzenhaften „Ritter Toggenburg“ — weder Romanzen noch Balladen produziert. Die Ballade hält dieser Poetiker hauptsächlich für Stoffe komischen Inhalts geeignet.

Der Fülle dieser siegesbewufst docierten Thatsachen hatte sich der junge Dichter zu beugen.[1]) Der reifere hielt an den Vorurteilen der guten, alten Zeit fest.[2]) Seine Freiheit wahrte sich Strachwitz nur insofern, als er für die „Sage" des Anonymus —g zuerst das „Märchen" und später die „Historie" einführte. Diese seltener gebrauchten Bezeichnungen[3]) erklären sich gleichwohl selber.

Also: wenn man unter Romanze[4]) ein lyrisch-episches Gedicht versteht, das in glänzenden Farben und Formen — besonders in spanischen Trochäen abgefafst — einen ideeverklärten oder idealisierten Stoff ruhig, lichtvoll, ausführlich vorträgt, so kommt den wenigsten von Strachwitz' erzählenden Gedichten eine solche Benennung zu. Jener Gattung gehört nur „Heinrich der Finkler" an. Den drei orientalischen

[1]) Wie der Poetiker des „Ährenkranzes", M. Meyr, definierten die andern zeitgenössischen Ästhetiker, z. B. A. W. Schlegel in seinen „Kritischen Schriften" (Berlin 1828) II, 19, Schopenhauer in der „Welt als Wille und Vorstellung" („Sämtliche Werke", Leipzig 1873. II. 293). Von der Hagen spricht in der Vorrede zu den „Edda-Liedern von den Nibelungen" S. XX von englischen, dänischen, deutschen „Romanzen", obwohl er die Ballade meint. W. Menzel richtete um den Ausgang der dreifsiger Jahre in seinem „Litteraturblatt" eine Rubrik für „Romanzen und Sagen" ein.

[2]) Inzwischen war Ernst Theodor Echtermeyers epochemachende, in den Ergebnissen zutreffende, in den Ableitungen durchaus nicht einwandfreie Abhandlung „Unsere Balladen- und Romanzenpoesie" erschienen: „Hallesche Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst", Leipzig 1839, No. 96—98, S. 761 f. Aber selbst Vischer citiert noch 1863 „Ver sacrum" und „Tells Tod" in dem Aufsatz „Ludwig Uhland" als „einzige Balladen": „Kritische Gänge." Stuttgart 1863. IV, 153.

[3]) Jene z. B. von Rückert in den „Gesammelten Gedichten" I, 407 f.; diese von Heine in dem „Romanzero", Hamburg 1851 (Werke I, 327 f.), angewendet.

[4]) Ich verweise an dieser Stelle nur, abgesehen von Vischers, Vilmars, Düntzers, Beyers Erklärungen, auf einige der treffendsten, neuesten Definitionen der Romanze und Ballade: A. Dimter: „Die lyrisch-epische Dichtung in der deutschen Litteratur", Teschen [1881], S. 5; „Die Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger" von P. Holzhausen: „Zeitschrift für deutsche Philologie", Halle 1883, XV, 129; Karl Borinski: „Deutsche Poetik", Stuttgart 1895, S. 124; P. Graffunder: „Ballade und Romanze" in den „Grenzboten" 1896, 55. Jahrgang, No. 37, S. 508.

Erzählungen „Die Jagd des Moguls“, „Türkische Justiz“ und „Die Perle der Wüste“ haften bereits mannigfache Merkmale an, welche die Ballade charakterisieren. Letztere Bezeichnung erfordert seine episch-lyrische Dichtung insgemein. In den Rang der Ballade stellen sie ihre musikalische Verve, ihr dramatisch fortschreitender Gang, ihre vielfach herbe und düstere Stimmung, ihr lyrischer Untergrund, ihr persönliches Kolorit. Der Dichter hat selbst, ohne es zu ahnen, ein paar sehr bezeichnende Titel für seine „Romanzen“ gewählt: „Rolands Schwanenlied“, „Das Lied vom falschen Grafen“, „Das Lied von der armen Königin“.

3. Episch-lyrische Kunst- und Volkspoesie vor Strachwitz.

Der „Ährenkranz“ hat jedoch Strachwitz nicht nur in der Definition seiner episch-lyrischen Dichtung beeinflufst, sondern er gab ihm — was wichtiger ist — in einer Auslese unmittelbar eine Übersicht über die zeitgenössische Balladen- und Romanzenpoesie. Zu dieser Anthologie neuer deutscher Lyrik gesellte sich überdies Adolf Müllers „Clio. Eine Sammlung historischer Gedichte mit leitenden geschichtlichen Anmerkungen.“ Berlin 1840,[1]) die auch in Übersetzungen Dichtungen und Dramenscenen aus fremden Litteraturen enthält. Hier und dort überwog freilich die dilettantische Mittelmäfsigkeit. In dem „Ährenkranz“ herrschte die versifizierte Sage Schillerscher[2]) und Uhlandischer[3]) Nachtreter: edle, aber eitle Schönrednerei und schlichte, aber mehr schlechte als rechte Erzählung; formale Korrektheit, aber von leidenschaftlicher Tiefe und Gröfse der Empfindung kaum eine Spur, durchaus unmotivierte

---

[1]) 1841 in der Schweidnitzer Primanerbibliothek vorhanden. Auf Chamissos „Deutschen Musenalmanach“ ist bereits hingewiesen worden.

[2]) Z. B. Gustav Fick, Max Fischel, J. J. Hanusch; aber auch bekanntere Namen: Agnes Franz, W. Alexis, G. Stieglitz (vgl. S. 312 „Der Harfner“).

[3]) Höher stehen nur Schwab, Simrock, Vogl, Kopisch, Bechstein, O. L. B. Wolff und der talentvolle, manchmal kühner zugreifende, frühverstorbene Max v. Oer (1806—1846; er veröffentlichte: „Meteorsteine“. Erfurt 1835, „Balladen und Romanzen“. Erfurt 1837).

Gelegenheitsdichtung! Glücklicherweise war aber der „Ährenkranz“ nicht blofs aus leerem Stroh und künstlichen Blumen zusammengebunden. Neben der Fülle des ehrlichen Mittelgutes kamen darin Proben von den vorzüglichsten Poeten der letzten dreifsig Jahre vor[1]). Mindestens sah sich Strachwitz durch diese Auswahl dazu veranlafst, nunmehr auch zu den gesammelten Gedichten jener Lyriker überzugehen. Der Schweidnitzer Schulunterricht liefs seine Blicke bis zu den ersten deutschen Kunst-Romanzen und Balladen des vorigen Jahrhunderts zurückschweifen.

Die komisch-platte, bänkelsängerisch-burleske Romanze der Gleimschen Schule war um das Jahr 1838 verschollen.[2]) Von den älteren Balladen- und Romanzendichtern zogen Strachwitz vor allem Bürger, weniger Schiller und Goethe an: Bürger mit seiner feurigen Leidenschaft und individuell gestaltenden Charakterisierungskunst, wo er nicht in plumpe, manierierte Volkstümelei verfiel; Schiller mit seinem grofsen dramatischen Zuge, wo er nicht von der stillen Gröfse und edlen Einfalt der Antike und von seiner starken Ideenwelt eingeengt wurde; und Goethe mit den geheimnisvollen Schauern mancher Stücke, wo er seine mafsvolle Herzlichkeit zu durchbrechen wagte.[3]) Von den Anfängen der Romantik mag ihm nur Tieck, der ihm als sein Gönner gegenüberstand,[4]) näher getreten sein: Tiecks blühende Schwärmerei paart sich mit tüchtiger Kraft. Auch Arndt[5]) und Fouqué mit mancherlei

[1]) Rückert, Grün, Lenau, Platen, Heine, Chamisso, Freiligrath, Eichendorff, Mosen, K. E. Ebert.

[2]) Nur in Amadeus Wendts „Musenalmanach“ (Leipzig 1832) III. 9 erschien noch von A. W. Schlegel, gedichtet 1827, eine richtige Romanze der alten Art: „Ballade vom Raube der Sabinerinnen und von der neuentdeckten Stadt Quirium“, ein Stoff, den schon Geifsler in seinen „Romanzen“, Mietau 1774, behandelt hatte.

[3]) Fr. Stolbergs sentimentale Schauerballaden schlagen noch zu sehr in die verstiegene Sturm- und Drangperiode, um Strachwitz fesseln zu können.

[4]) L. B. S. 16, 26.

[5]) „Gedichte“, Rostock 1804; in der Ausgabe letzter Hand z. B. S. 95 „Die Ritter von Jomsburg“ (1804); Arndt hatte in den Augen der jungen politischen Stürmer 1840 sein Ansehen bereits verloren. Vgl. „Gedichte eines Lebendigen“ I, 23.

Nordland-Balladen, jener schlicht-feierlich, dieser oft geziert und barock durch sein Wesen voll süfslicher Sentimentalität und wuchtiger Mannhaftigkeit, konnten ihm neue Anregung bieten. Die Erscheinung des letzteren mochte ihm trotz mancher Schwächen und zahlreicher Angriffe doch das Ideal eines „Heldensängers" repräsentieren.[1]) Andere Poeten, die im Gegensatz zu den vorigen auf dem Gipfel ihres Ruhmes erst anlangten, haben ihm nachweisbar vorgeleuchtet. Am schwächsten wirkte auf ihn Rückert mit seinen Sagen und Märchen, die trotz mannigfaltiger Stoffe oft wegen ihrer geistreichen Spielereien, wegen ihrer parabolischen Tendenzen und wegen ihrer gleichartigen, ermüdenden Breite abfallen.[2]) Grün hatte in dem Romanzenkranz „Der letzte Ritter", wie Strachwitz in jugendlicher Begeisterung hervorhob, „die Würde mit der Kraft verschlungen" (S. 327_5). Im übrigen brachten dieses

---

[1]) Vgl. in Fouqués „Ausgewählten Werken", Ausgabe letzter Hand, 12 Bde., Halle 1841, XII, 72 f. „Die Eroberung von Norwegen. Eine altnordische Geschichte in Balladen". Fouqué, auf den Strachwitz vielleicht durch Passow hingewiesen wurde, sank von Jahr zu Jahr in der öffentlichen Schätzung. Passow schreibt am 9. Juni 1811: „Der Held des Nordens sollte billig, solange die Lesung der Nibelungen noch ihren Schwierigkeiten unterworfen ist, das erste Buch der deutschen Jugend sein" („Leben und Briefe" S. 149); ihm kommt am 28. März 1815 in diesem Drama „das Wunderliche in der willkürlichen Vermischung des Dramatischen mit dem Epischen . . . recht freiherrlich" vor, weil er nicht wisse, „wo die Freiheit oder die Herrlichkeit siegt" (S. 206); endlich am 9. Juni 1825 bemerkt er: „Fouqués Blüten sind taube gewesen" (S. 298). Trotz Platen („Der romantische Ödipus": Werke II, 383_6, 404_{11}) war jedoch dieser fruchtbare Schriftsteller vor 1830 der gefeiertsten einer. Vgl. Werke der Brüder Stolberg I, 336 (1817) und I, 347 (1819); Körners Werke I, 239 (auch in Fouqués „Ausgewählten Werken" XII, 63 (1810); A. W. Schlegels Werke VIII, 142 (1806); Eichendorffs „Gedichte" S. 132 f.; Schwabs „Gedichte" I, 66 (1813); Gaudys Werke I, S. XXXII. Man tadelte seinen „Aristokratismus": O. L. B. Wolffs „Encyklopädie der deutschen Nationallitteratur", Leipzig 1835 f., II. 409; aber selbst Heine liefs trotz allen Spottes in der „Romantischen Schule", Hamburg 1836, S. 298 wenigstens die freiherrliche Lyrik gelten. Strachwitz kannte Fouqué jedenfalls zunächst aus dem „Deutschen Musenalmanach" 1836, 1839.

[2]) Vgl. Rückerts „Volkssagen" und „Chidher" in den „Ges. Gedichten" I, 427 f. und III. 487 f., I, 73. Eine Ausnahme bildet der vorfreiligrathische „Mohrenkönig" I, 69.

Lyrikers rhetorische, mit glänzenden Pointen überladene „Romanzen“ nur deskriptive Momentaufnahmen, allerdings sehr packende, oft symbolisch vertiefte Genre- und Situationsgemälde.[1]) Chamisso und Freiligrath hatten — für Strachwitz vorbildlich — neben der weisen, civilisierten Welt des Rückertschen Orients das seltsame, fremdartige Leben der Wüsten und Urwälder entfaltet, jener ausgezeichnet durch die schroffe Willenskraft seiner Gestalten und die feine Psychologie, mit welcher er grause und grelle Scenen zu durchdringen und zu motivieren wufste, dieser durch seine berserkerhafte Wildheit[2]) und das glühende Kolorit seiner exotischen Landschaftsmalerei.[3]) Den nachhaltigsten Einflufs übten indessen auf Strachwitz' episch-lyrische Dichtung Eichendorff und Heine, Uhland und Platen aus.

Wenn ihm Eichendorff und Heine holde, berückende Weiblichkeit in ihren Triumphen vorführten, so begeisterten ihn Uhland und Platen für trotzige, handfeste Männlichkeit. Dort waltet vorwiegend die Liebe, hier die Stärke. Flammen auf jener Seite, besonders bei Heine, die wilden, verzehrenden Wünsche der Menschenbrust, so bricht auf dieser Seite machtvoll ein edles Wollen hervor, bei Platen oft zu herber Selbstbescheidung gesteigert. Statt der spukenden Gespenster und zauberhaften Naturgeister Eichendorffs und Heines — mit un-

---

[1]) Vgl. „Der Unbekannte“, „Der alte Komödiant“, „Die Leiche zu St. Just“, „Das Wiegenfest zu Genth“ in Grüns „Gedichten“ S. 266, 284, 253, 247.

[2]) Vgl. „Moosthee“, Str. 11, in Freiligraths „Gedichten“ S. 5. — Besonders Freiligrath ist in Deutschland der litterarische Vermittler V. Hugos, des Verfassers der „Orientales“ (1827), mit dessen innerer Technik er in exotischen Geschichten übereinstimmt: an die Schilderung eines romantischen Schauplatzes knüpft sich eine glühend kolorierte Erzählung, abgeschlossen durch eine nahezu epigrammatisch überraschende, meist Grausen oder Grauen weckende Pointe. Vgl. Richter: „Freiligrath als Übersetzer“ S. 20 f.

[3]) Es kann nicht wundernehmen, dafs Strachwitz besonders von Freiligrath ergriffen wurde. Erklärte doch sogar Chamisso, der den westfälischen Dichter in die deutsche Litteratur eingeführt hatte, er merke in seinen eigenen neuen Liedern die befruchtende Einwirkung eben dieses jüngeren Lyrikers: „Gesellschafter“ 1838, No. 104, wieder abgedruckt in Chamissos „Leben und Briefen“ II, 286.

gleich höheren, intensiv sinnlichen Reizen ausgestattet, als das Rückert und Grün vermocht hatten — fand Strachwitz bei Uhland sehr häufig, bei Platen immer kräftig gezeichnete Menschen einander gegenübergestellt, frei von den modernen Zuthaten des „letzten Ritters". An Stelle der dämmerhaften und dämonischen Wunder- und Sagenwelt jener Poeten — bei Eichendorff in einer eigentümlichen Verbindung heimlicher Sehnsucht und abendlichen Waldesrauschens, bei Heine in einer ähnlichen Verbindung träumerischer, aber doch leidenschaftlicherer Stimmungen — wiesen ihn diese, Uhland mit freundlicher, frischer Fülle, Platen mit erhabener, etwas kühler Eleganz, in die bestimmte Beleuchtung menschlicher Zustände und Geschicke, in die grofse Sagen- und Völkergeschichte. Den beiden älteren Dichtern, weniger Eichendorff als vielmehr dem allverehrten schwäbischen Meister [1]), hat Strachwitz manchen Kunstgriff in der allgemeinen Balladentechnik abgesehen.

Die Poeten, welche mit Strachwitz in persönliche Berührung kamen und deren Dichtung mit der seinigen in irgend einem Zuge harmoniert, lenkten ihn nur auf seine eigenen Muster zurück. [2]) Es bleibt verschleiert, wie weit ihm Fr. v. Sallet vorleuchtete, der vereinzelt die Wucht der nordischen Ballade wie die frische Pointenkraft der englisch-schottischen Ballade

---

[1]) Uhland wurde nicht blofs von seinen Landsleuten als „Haupt von Liederorden" und „Meister" gepriesen (Kerners „Dichtungen" S. 248 „Uhlands frische Lieder", Schwabs „Gedichte" II. 93 „An L. Uhland"); Freiligraths „Ausgewanderter Dichter" („Gedichte" S. 282) stimmt in der amerikanischen Wildnis vor allem Uhlands Lieder an, und Lenau las wirklich in einem amerikanischen Blockhause von dem „herrlichen Held Harald" („Neue Gedichte" S. 91). Herwegh konnte wenigstens noch den Sänger von „Weh euch, ihr stolzen Hallen" (d. i. „Des Sängers Fluch") verehren („Gedichte eines Lebendigen" I. 166; II. 125), und ein Hebbel bekannte sich gar als Uhlands Schüler (Hebbels Briefwechsel, herausgegeben von F. Bamberg. 2 Bde. Berlin 1890. I, 138 etc.). Wie seine ganze Zeit war wohl Strachwitz für diesen grofsen Dichter und Menschen aufs höchste eingenommen.

[2]) Strachwitz' Schulfreund, M. v. Wittenburg, brachte es nur zu dilettantischen Versuchen. Er dichtete sentimentale Schauergeschichten, krausverschlungen, unpsychologisch, effekthaschend, voll von rhetorischem Schwulst, formal in ungeschliffener Breite befangen: „Musenalmanach der Universität Breslau auf 1843" S. 98 „Der Gefangene", S. 102 „Die Trauung" etc.

probierte. H. v. Mühler, W. v. Merckel, R. Löwenstein behandelten Balladenstoffe mehr oder minder in dem einfachen und doch so reichen Stil Uhlands[1]); Gildemeister, dem Strachwitz auf diesem Felde näher rücken sollte, gemahnte in seinen episch-lyrischen Gedichten an Freiligrath, wohl auch an Freiligraths Vorbild Victor Hugo und an Byron. Endlich kam bei Geibel trotz manchen Beweises echter kerniger Kraft der Hang zu dem Traummärchen- und Minnezauber, auf den sich Eichendorff so meisterlich verstand, wieder und wieder zum Vorschein, nur minder verschwommen und verworren. Es offenbarte sich bei ihm gleichzeitig eben etwas von Uhlands klarer Festigkeit.

Mindestens ebenso wichtige Anregung als von Uhland und seiner Schule empfing Strachwitz auf dem eigentlichen Gebiet der Ballade von der Volkspoesie.

„Die frische Morgenluft altdeutschen Wandels", welche Ludwig Achim von Arnim schon in den deutschen Volksliedern verspürte[2]) wehte ihm voller und stürmischer beschwingend aus dem Nibelungen-Epos zu. Noch stärker als „die Mär' von deutschen Heldensagen" (S. 317_5) spornte ihn die „Edda" zur Nacheiferung mit ihrer ungeheuern Leidenschaft, ihrer tragischen Gröfse, ihrer mystischen Tiefe, ihren eisernen Helden und furchtbaren Göttern. In ihr sah er viel besser als in der

[1]) H. v. Mühler verfuhr nur ausnahmsweise Schillerisch (vgl. „Kaiser Maximilians ewiger Landfrieden" in den „Gedichten", Berlin 1840, S. 74), mehr schon W. v. Merckel, der im „Tunnel" besonderes Lob am 8. Jan. 1843 mit der langen Legende „Maria vom blühenden Dornstrauch" einheimste, in seinen „Gedichten", Berlin 1866, S. 74. Der bedeutendere H. v. Mühler hat neben orientalischen und bevorzugten deutschen Stoffen bemerkenswert ein paar nordische Balladen versucht (vgl. S. 293 „Thore Brak"); „Das Muttergottesbild" S. 333 ist zwar in der modernisierten „Chevy-chase"-Strophe abgefafst, doch fehlt dieser Legende die eigentümlich pointierte Ausdrucksweise der englisch-schottischen Form. R. Löwenstein zeigte sich in dem Sonntagsverein z. B. am 18. Dezember 1842 mit „Herzogs Radbods Taufe" (in der deutschen Litteratur häufig poetisch bearbeitet) und am 2. Dezember 1843 mit „Der Sage von Agilulf und Theudelind". Gedichte, für das grofse Publikum gedruckt, erschienen von ihm nur: „Kindergarten", Berlin 1846, 1864, 4. Auflage 1886; „Kindergedanken. Neue Folge des Kindergartens". Berlin 1886; „Aus bewegten Zeiten. Politische Gedichte". Stuttgart 1890.

[2]) „Des Knaben Wunderhorn" I, 37.

deutschen Überlieferung seine Ideale von hochragender Menschenherrlichkeit im allgemeinen und von stolzer und tapferer Manneswürde im besondern verkörpert. In den farbenprächtigen schwedischen und dänischen Liedern fand er neben dem Mute erprobter Ritterlichkeit auch das Märchen- und Zauberreich elfischer Wesen vor.[1]) Sein Weg von den rauhen Skandinaviern, deren Poesie „ganz auf Felsen und Eis und gefrorener Erde" schreitet, hatte ihn jedoch auch zu den „weich idealisierten Schotten"[2]) geführt, in jenes feuchte, dämmerige Land, wo

„Die Sterne sich bergen am Himmelsgewölbe,
Der Mond, kalt und bleich, sinkt in die westliche Welle".[3])

Von Macphersons Ossian, seiner blassen Nebelnacht klagender und kämpfender alter Herrscher und Harfner, empfing er im Gegensatz zu dem empfindsamen, jungen Uhland[4]) nur ziemlich unbedeutende Einzelheiten. Hingegen brachte schon der „Erwachende" Percys „Reliques" das weitgehendste Verständnis entgegen. Leicht begreiflich! Der Grundcharakter der englisch-schottischen Balladen, wie Sallet in der Einleitung zu der früher erwähnten Percy-Übersetzung hervorhebt, „ist eine naive, heitre Weltanschauung, eine frische Freude am Grün des Waldes, . . . Mannesstärke und Gewandtheit, eine unbefangene Lust und Neubegier an Ereignis und That. Auch die tragischen Ereignisse ergreift jene Heiterkeit der Anschauung ganz objektiv."

Diese verschiedenen Erscheinungen des Volksgesanges haben in Strachwitz starke Eindrücke hinterlassen. Schottlands geheimnisvoller Geisterspuk, des „merry England" tapfere

---

[1]) Die nordische Welt gewann in ihm Frische, sinnliche Macht, plastische Fülle durch die Reise über Seeland nach Schweden und Norwegen (1843). Dafs Strachwitz schon vorher tüchtige Nordland-Balladen geschaffen hat, liegt daran, dafs er die nordische Natur, mit Goethe zu sprechen, durch „Anticipation" besessen hatte („Gespräche mit Eckermann", 26. Febr. 1824). An seiner Wiege hatte eben wie bei Uhland „der Geist der Vorwelt" gestanden (Uhlands „Gedichte": „Die Lieder der Vorzeit" 1807, S. 221).

[2]) Herders „Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker" (1773): Werke V, 350.

[3]) „Ossians Gedichte" in Brinkmeiers Übertragung (1883) I, 69.

[4]) Vollends im Gegensatz zu den Dichtern des achtzehnten Jahrhunderts, Klopstock, Herder. Goethe zu Anfang der 70er Jahre.

Tüchtigkeit, Dänemarks und Schwedens schwüle Zauberstimmung, des Nordlands grimmer Trotz und Deutschlands Frohsinn und Innigkeit — all das hat seine episch-lyrische Poesie durchdrungen. Schottische und nordische, nordische und deutsche, schottische und dänisch-schwedische Elemente insbesondere wufste der Dichter glücklich zu verschmelzen. Natürlich waltet in seinen „Romanzen" am entschiedensten der kraftvolle und strenge Geist englischer und dänisch-nordischer Sagendichtung. Erst gegen den jähen Absturz seines Lebens gelangte in ihnen greifbar die sinnende Schwermut und Gemütstiefe schottischer und deutscher Weisen zum Durchbruch.

In der Volkspoesie ging der Romanzendichter Strachwitz auf; aber er ging in ihr nicht unter. Wie Heine von einer geliebten Frau wollte er vor allem ihren Leib besitzen: er hatte selber „Seele genung." [1]) Dankt er den vorangehenden deutschen Poeten manches, Percy sehr viel, so dankt er schliefslich seiner eigenen Kraft doch alles. Nur dem, der Füfse hat, kann ein Stab nützen.

4. Strachwitz' episch-lyrischer Stil.

In der Darstellungsweise gemahnen Strachwitz' „Romanzen" vorzugsweise an den prägnanten Stil der englisch-schottischen Volkslieder. [2]) Auf das glänzendste erweist der Dichter seine Kunst, derartig die Handlung auszugestalten, dafs in ihrem Getriebe kein toter Punkt zu überwinden ist. Nichts liegt in ihr aufserhalb des erregten Interesses. „Der Drang einer tiefen Anschauung fordert Lakonismus." [3]) In Einem Worte weifs Strachwitz eine ganze Begebenheit oder gar eine ganze Kette von Begebenheiten, die sein Süjet nicht unmittelbar und unumgänglich angehen, oft meisterhaft zusammenzufassen. Doch ist er in dem Streben, nur das Notwendigste, die Hauptpunkte der Fabel knapp und scharf herauszuarbeiten — einem Streben,

---

[1]) Heines Werke II, 9, No. 14 Str. 2.

[2]) Vgl. „Natur der Balladen" in Joh. Jak. Bodmers „Altenglischen und altschwäbischen Balladen", Zürich 1781, S. 1 f. Hier auch eine sonderbare Definition von Ballade und Romanze.

[3]) Goethes Rezension des „Wunderhorns".

in dem er besonders von dem kritischen W. v. Loos bestärkt wurde — bisweilen zu weit gegangen. Im allgemeinen hält er die Grundzüge seines Themas mit höchster Klarheit fest.

Wie die nordische Dichtung, wie Percy und seine Nachfolger will Strachwitz — das zeigte schon seine eigentliche Lyrik — episch-lyrisch weniger Zustände als vielmehr ein Ereignis, vor allem eine That in ihrem Werden und Wachsen vergegenwärtigen. Nur in ein paar Nordlandstücken giebt er in engstem Raume ein lebendes Bild und einen lebhaften Bericht zum besten (S. 259; 251). Trotzdem er in „Richard Löwenherz' Tod" blofs Anfang und Ende eines Kampfes beleuchtet, ist er doch über eine glänzende Momentaufnahme hinausgekommen. Epischer Schilderung nähert er sich allein in der Behandlung orientalischer Stoffe, beziehungsweise in seinen Terzinengedichten: hier wird durch die breite, mafsvolle Form das Feuer und der Schwung seiner Darstellung abgeschwächt oder beruhigt. Vorwiegend aber sucht er seinen Thematen in dramatisch lebendiger Weise gerecht zu werden. Die volkstümlich dramatische Entfaltung bietet sich ihm um so willkommener dar, als er sich nicht mit komplizierten, vielseitigen und vieldeutigen Gegenständen abgiebt. Einen Romanzenkranz hat er nicht geflochten.[1]) Bekanntlich hat er die einzelnen „Romanzen" am liebsten in einem Zuge durchgeführt.

Der Dichter drängt seinen Stoff nach zwei oder drei inneren grofsen Gesichtspunkten zusammen. Selten läfst er sich auf eine längere Exposition, auf eine weit ausholende Vorgeschichte oder Vorrede ein. Meistens stürzt er sich nach ein paar kargen orientierenden Hinweisen auf Ort und Personen sofort mitten in die Handlung hinein; dann geht es unaufhaltsam Schlag auf Schlag vorwärts, bis die Höhe im Sturm erobert ist. Daran heften sich fast unmittelbar — oft mit schmetternder Kraft — Katastrophe und Abschlufs. Bei solchem feurigen D'rauf und D'ran giebt es keine Gelegenheit zu ausführlicher Ausmalung und detaillierter Charakteristik. Selbst die ergreifendsten Scenen werden demgemäfs mit ein paar

[1]) Wenigstens nicht in seiner reiferen Zeit, bez. nicht der Nachwelt durch den Druck überliefert. Vgl. L. B. S. 16.

schlagenden oder kräftig bezeichnenden Worten erschöpft. Die geringste Sorgfalt wird auf die Veranschaulichung der Gegend und vollends der Jahreszeit verwendet; die Helden selbst sind nur in ihren wichtigsten Merkmalen erfafst worden: „mit einem kühnen Griffe“ (S. 163 Str. 4_1). Das geschieht dann immer in den entschiedensten Momenten. Noch rascher thut Strachwitz die Nebenfiguren ab. Wie in der Volkspoesie tritt bei ihm statt der Beschreibung die Rede seiner Personen hervor; auch aus ihren Ausrufen und Dialogen dringt kein langatmiger Aufenthalt in die eilende Handlung ein. Vielmehr resultiert selbst aus ihnen eine konstante Steigerung; an ihre dramatische Bedeutung wird man besonders dadurch erinnert, dafs häufig das in gewöhnlicher Prosa übliche einleitende „er oder sie sprach, sagte, antwortete“ etc. einfach fortgefallen ist. In der „Guten Jagd“ verbindet die eigentliche Erzählung nur die Zwiegespräche, um ihnen, den Gipfeln der Handlung, neuen Stoff zuzuführen. Im ersten Teil des „Douglas“ sind nur sechs Verse direkter Vortrag des Dichters. Letztere Historie, „Richard Löwenherz“, „Rolf Düring“ beginnen unmittelbar mit einer Anrede; selten wird das Gedicht — der zweite Teil des „Douglas“ und „Löwenherz“ — mit einer Frage eröffnet,[1]) wogegen es häufiger mit einem Ausspruch des Helden oder einer neben ihr hervorragenden Persönlichkeit schliefst: „Das Elfenrofs“, „Gute Jagd“; „Die Jagd des Moguls“, „Crillon“, „Die Perle der Wüste“, „Der Elfenring“ II, „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne“. „Frau Hilde“ ist vorwiegend dialogisch und „Der gefangene Admiral“ sogar ganz monologisch gehalten.[2]) Infolge des raschen Vortragstempos und der skizzenhaften

[1]) Häufiger dagegen in Uhlands „Gedichten“: S. 191 „Entsagung“; S. 202 „Gretchens Freude“; S. 204 „Das Schlofs am Meer“; S. 209 „Abschied“; S. 238 „Das Ständchen“. Vgl. im „Wunderhorn“: I, 90 „Das Lied vom Ringe“, Str. 7, 8; I, 103 „Liebesprobe“, Str. 8, 9; I, 249 „Der unschuldige Tod des jungen Knaben“, Schlufsstrophe.

[2]) Die streng dialogische Form, welche Goethe zuerst in seiner Ballade „Der Edelknabe und die Müllerin“ (1797) gebrauchte, und auf die sich der Meister nicht wenig zu gute that (Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller I. 304, 307, 309), von Uhland von neuem aufgegriffen („Gedichte“: S. 197 „Die sterbenden Helden“, S. 306 „Die Elfen“), hat Strachwitz jedoch vermieden.

Zeichnung nimmt der Strachwitzische episch-lyrische Stil wie der des Volksliedes[1]) oft den Charakter des Sprunghaften an.[2]) Ihm eignet jener eigentümliche Anstrich des „Mysteriosen", welcher vorzüglich der Ballade zukommt.[3]) Des Dichters grundlegende Absicht springt dennoch allemal in die Augen.

Besonders der Abschluſs der Strachwitzischen „Romanzen"-Poesie zeichnet sich bisweilen durch eine straffe Kürze und fulminante Gedrungenheit aus: in einer einzigen Strophe, ja in einer einzigen Zeile wird das Facit von einer groſsen Begebenheit gezogen oder ein Ausblick in eine folgenschwere Zukunft gethan. Dabei äuſsert sich der Verfasser abweichend von Uhland[4]) lieber markant als in duftiger Verschleierung. Was aber nicht bloſs dem Ende, sondern auch dem Anfang und selbst dem Innern einer Reihe seiner episch-lyrischen Gedichte eine besondere Färbung verleiht, das sind seine persönlichen Eingriffe. Nach der Art selbstbewuſster Charaktere sucht er bei der Darstellung fremder Verhältnisse gern eigenen Gedanken und Gefühlen Luft zu machen. Man empfängt sogar hie und da den Eindruck, der Poet habe seine Märe nur vorgetragen, um sich selber in einem Ideale vorzuführen und bei dieser Gelegenheit seine Ansichten anschaulich zu demon-

---

[1]) Minder als in der hochdramatischen altnordischen Poesie, von der W. Grimm bemerkt: „Die Thaten stehen streng nebeneinander wie Berge, deren Gipfel bloſs beleuchtet sind" („Altdänische Heldenlieder" S. XIV). Auch hier nähert sich Strachwitz der Percy-Ballade, deren Stil Sallet charakterisiert: „Oft ist Bedeutendes in kürzester Andeutung hingeworfen, und oft sind lange Schilderungen durch eine überraschende, höchst lebendige Wendung erspart".

[2]) Die Phantasie des Lesers oder Hörers hat die einzelnen Lücken der Erzählung zu erraten und auszufüllen: sie wird auf diese Weise auſserordentlich von den gegebenen Vorgängen gespannt und in Mitleidenschaft gezogen. Nur W. Herbst meint (1866), Strachwitz' Romanzen seien „im ganzen zu aphoristisch-springend gehalten. Es fehlt die wohlthuende, epische Ausbreitung der Uhlandischen Dichtung."

[3]) Goethe in den Bemerkungen „Über die Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen".

[4]) Vgl. in Uhlands „Gedichten": „Das Schloſs am Meer" und „Das Ständchen", ferner S. 195 „Der Schäfer", S. 216 „Der schwarze Ritter", S. 301 „Das Rehlein".

strieren; als habe er dadurch, dafs er sich objektiv aussprach, zugleich wie der Liederdichter Goethe eine subjektive Leidenschaft los werden wollen. War es in seiner jugendlichen Freiheitslyrik bei dem Rufe geblieben: „Gebt mir den Feind, dafs ich ihn schlage“ (S. 83⁴ V. 1), so stand er auf diesem Terrain endlich einem greifbaren und wenigstens indirekt angreifbaren Gegner gegenüber. Da mochte er im Überschwang seiner Wünsche und Hoffnungen mit seiner Meinung nicht immer hinter dem Berge halten. Der lyrische Ton durchdringt oft seinen Gegenstand; oder es entsteht eine lyrische Umrahmung. Zu einer solchen Aussprache objektiver Persönlichkeitsoffenbarung wurde er durch das Beispiel Uhlands, Chamissos, Heines und namentlich des Volksliedes ermutigt.

In dem Anfang und in der Mitte seiner Darstellung lehnt sich Strachwitz gröfstenteils an bekannte Wendungen dieser Art an; niemals verfällt er in seinen Einleitungen in die geschwätzige Breite des alternden Chamisso.[1]) Selten beginnt er im Tone des Selbstgespräches oder mit einer Selbstschau (S. 298, 309). Eher hebt er mit dem allgemeinen Bericht an, dafs er einen Sang vortragen wolle (S. 246, 254),[2]) dafs ihm eine gute Märe bekannt sei (S. 101),[3]) oder dafs er die Stimmung seiner Zuhörerschaft seinem „alten“ Liede gegenüber wisse (S. 301); oder er beruft sich wie schon in den „Edelsteinen“ auf ihre Kenntnisse (S. 278). Mitten in der Erzählung wendet er sich an sie, um gleichfalls an ihr Wissen zu appellieren, oder um sein Nichtwissen zu betonen, oder um

---

[1]) Chamisso betont zuweilen auch in den einleitenden Strophen sein Alter („Sage von Alexandern“, „Das Vermächtnis“ in den „Gedichten“ S. 461, 490); anderseits weist er im Gegensatz zu Strachwitz (Ausnahme S. 259) auf seine Quelle hin: z. B. auch S. 554 „Thut es lieber nicht!“

[2]) Wie im „Wunderhorn“ I, 360 „Ich verkünd' euch neue Märe“, vgl. ferner I, 125, 555.

[3]) Die Einleitung „Ich weifs“ — „Ich weifs nicht“ liebt Heine: „Ich weifs nicht, was soll es bedeuten“, vgl. ferner in den Werken I, 48 No. 12, I, 73 No. 21. Auch Uhland beginnt: „Ich will euch melden . .“, „Ich kenne“, „Ich weifs“: „Gedichte“ S. 219, 314, 395. — „Altdänische Heldenlieder“ S. 242 („Frauenrache“): „Wollt ihr hören und horchen? Das sing' ich euch fürwahr“. Ähnlich bei Percy: „Come listen to my mournful tale“, „Lithe and listen, gentlemen To sing a song I will beginne“ etc. S. 228, 471.

hervorzuheben, dafs er etwas sagen oder nicht sagen wolle (S. 256 Str. 4_1; 302_{12}; 292^5 V. 3; 239_5; $240_{7,9}$; „Sigurd Schlangentöter“ Str. $2_{3,4}$, 8_1).[1]) Auf diese Weise sucht er Handlung energischer zu beschleunigen, ihren Wurf zu verlebendigen[2]) und die Wiedergabe nebensächlicher Dinge einzuschränken. Mit Vorliebe verleiht er seinem Standpunkte am Schlusse seiner Geschichte kräftigen Ausdruck. Er erläutert und glossiert, er knüpft an fremde Erlebnisse eigene Erlebnisse und Willensäufserungen, er identifiziert sich mit seinem Helden: S. 99, 309, 284, 246, 101, 301. In den zwei oder drei letzten Fällen ist das subjektive Element dermafsen stark vertreten, dafs sich die objektive Erzählung schliefslich ganz in eine lyrische Konfession auflöst. Noch mächtiger bricht die Empfindung des Dichters in „Sonst und jetzt“ hervor.

Dagegen begnügt sich Strachwitz in dem „Rolf Düring“ mit einer bescheidenen, schlicht hingeworfenen Anmerkung (S. 253_3; vgl. auch 298_5). Noch weniger fällt seine Einmischung in der Einleitung von „Hie Welf“ (Str. 1_1, 3_1) auf: er spricht hier nicht pro domo, sondern pro omnibus (ebenso z. B. S. 287_8, 302^6 V. 3, 4; vgl. auch: 280 V. 71, 72). In dem gleichen Sinne werden die Schlufsworte von „Rolands Schwanenlied“ und des „Diners in Walhalla“ aufgenommen. Weiterhin erscheint der lyrische Stil durch die Form des persönlichen Reiseerlebnisses in der „Maalstromsage“ und in dem „Geisterschiff“ voll begründet. Doch interessieren Strachwitz' Aktionen und Personen auch ohne jede subjektive Beigabe. Seine entschiedensten Erfolge erringt er gerade da, wo er die Sache selbst und ganz allein für sich wirken läfst.

---

[1]) Wie bei Uhland S. 43_{23}: „Ich weifs nicht, ob es wehgeschrien“, vgl. ferner im allgemeinen S. 224 f. („Der junge König und die Schäferin“). In dem „Sigurd Schlangentöter“ wurde Strachwitz hauptsächlich von dem Nibelungenliede geleitet, das sich häufig an seine Zuhörer wendet (S. 25^2 V. 1; 38^2 V. 2; 48^5 V. 3; 55^4 V. 1; 92^3 V. 2; 155_1; 161^5 V. 2). „Was soll ich weiter sagen?“ hat er mit dem mittelhochdeutschen Epos gemeinsam (S. 344_1). Mit seinen Wendungen: „Ich sag' euch nicht“, „Ich sag' euch“ vgl. in dem Nibelungenliede S. 5^2 V. 1; 31^5 V. 1; 101^6 V. 1.

[2]) Nach des alten Bodmers Meinung „fällt“ die Ballade durch eine solche Technik allerdings „in Frost“! („Altenglische Balladen“ S. 5.)

5. Personen und Situationen.

Ebenso häufig ist zu bemerken, dafs Strachwitz hauptsächlich insofern Mühe und Kunst auf die Ausgestaltung der Handlung verwendet, als durch sie Menschen vorgeführt und veranschaulicht werden. Wie bei Platen, Uhland, bei Percy u. a. wird seine epische Lyrik durch das Interesse an einer Persönlichkeit hervorgerufen. Mit dieser allein beschäftigt er sich oft eingehender: sie füllt nahezu das ganze Gesichtsfeld aus („Richard Löwenherz' Tod", „Der gefangene Admiral"). Überhaupt stellt er einander vorwiegend nur zwei Personen, beziehungsweise zwei Parteien gegenüber. Besonders den Partner oder Gegner seines Helden pflegt er mit einem Gefolge auszustatten. Das Gegenspiel erhält als statistische Masse wenigstens den Schein, ebenbürtig den Pfad des Einen Gewaltigen zu kreuzen. Der „Erwachende" stellt den Einen meistens passiv dar: der Held wird zur Aktion gedrängt oder herausgefordert. Der reifere Dichter zumal — vordem nur in „Rolands Schwanenlied" und in dem „Elfenrofs" und hier ganz nebensächlich — führt noch ein drittes Element ein, das zwischen den Parteien anregend und aufreizend vermittelt. Jedenfalls fesseln in seiner Poesie Haupt- und Nebenfiguren als solche. Auf die Darstellung einer Idee nach Schillerschem Muster geht Strachwitz nicht aus, wenn natürlich auch jeder seiner episch-lyrischen Dichtungen eine führende Idee zu Grunde liegt oder gar einmal offen zum Schlusse auftaucht („Die Jagd des Moguls"). Doch sind seine Gestalten in seinen ersten „Romanzen" keineswegs so individuell geformt wie die Uhlandischen oder gar wie die Chamissoschen. Als charakteristisch in diesem Punkte darf angesehen werden, dafs der Dichter — nach den Titeln der ersten Bearbeitungen des „Löwenherz" und „Roland" zu schliefsen — in diesem Falle die Rollen gleichsam vertauschen durfte. Es war wohl seinen Helden eine gewisse physische Gleichartigkeit gegeben. Zu dieser nahen geistigen Verwandtschaft trug allerdings ihre verwandte Lebensstellung sehr viel bei. Der „Erwachende" schuf seine Menschen noch zu gründlich nach seinem eigenen Bilde; er liefs etwa Schillers Lehre

„Willst du andre erkennen, blick' in dein eigenes Herz" als Norm gelten. Erst der reifere Poet zeichnete eigentümlichere, tiefere, fest in sich abgeschlossene Charaktere. Doch selbst König Helge, Graf Douglas, der Mogul Dschehan Gir — alle verkörpern ein Stück Seele des Dichters, alle reden mit seiner Stimme, alle sind in gewissem Sinne mit seiner Persönlichkeit zu identifizieren.

Strachwitz treibt romantische, aristokratisch-heroische Dichtung. Sie handelt mit wenigen Ausnahmen von Männern. Und sie erscheint auch im wesentlichen für Männer bestimmt. Ihre aristokratische Romantik macht sich bei ihm, wie zu erwarten, ohne jede Bevorzugung der religiösen und gar der spezifisch katholischen Momente bemerkbar. Roland und Douglas fallen im Kampfe gegen die Heiden, in dem „Elfenring" wird Maria, die „süfse Magedein" (II, Str. 8, 9) angerufen; der Legende aber hat sich der Dichter niemals bemächtigt.[1]) Dagegen fällt seine „Romanzen"-Poesie durch die Negation einer Reihe bekannter volkstümlicher Gestalten auf. Der Räuber von der Art Robin Hoods, Handwerksbursch, Student, Schäfer und Bruder Graurock haben darin keinen Einlafs erhalten. Demzufolge umschliefst sie einen sehr engen Gesellschaftskreis. Wie in den skandinavischen Volksliedern sind in ihr vorwiegend Könige und Grafen, Ritter und Edelleute Träger der Handlung.[2])

Es treten in der Strachwitzischen „Romanze" Männer von Stahl und Eisen auf, die an Fouqués geharnischtes Mittel-

---

[1]) Hatte doch selbst ein Uhland Wunder und Himmelsfreuden in seine Balladen hineingetragen. Vgl. in seinen „Gedichten": S. 193 „Die Nonne"; S. 208 „Der Pilger"; S. 211 „Des Knaben Tod"; S. 238 „Sterbeklänge"; S. 255 „Sankt Georgs Ritter"; S. 284 „Der Waller".

[2]) „Es mufs Aufmerksamkeit erregen, dafs sie sich fast ausschliefslich mit hohen und adeligen Personen beschäftigen . . . Die Sitten der höheren Stände sind es, welche besonders dargestellt werden." Diese Charakteristik trifft nicht etwa Strachwitz' „Romanzen", sondern die skandinavischen Volkslieder: Geijers Vorrede zu den mit Afzelius zusammen herausgegebenen schwedischen Volksliedern, in deutscher Übersetzung bei Gottlieb Mohnike, „Volkslieder der Schweden", Berlin 1830, S. 151. — Der Strachwitzischen episch-lyrischen Dichtung ist schon durch ihre äufsere Anschauungssphäre der Stempel des nordischen Volksliedes aufgeprägt.

alter gemahnen. Auch dieses Dichters Passion ist das „ernste Heldenbild vergangener Tage“ (S. 163 Str. 4_2), in seiner Jugend der Riesengröfse der altnordischen Vorzeit angenähert, in seinem Mannesalter an der deutschen Ritterzeit gemildert. Strachwitz verherrlicht durchaus nicht die Menschen der feinen Nerven und nervösen Sinne, sondern der straffen Muskeln und der schönen Züge. Gliederkraft und Leidenschaft, männliche Schönheit, ein kühner Wille und eine grofse Gesinnung — das verbindet sie untereinander. Allen eignet etwas von den „grimmen“ Recken des Nordens. Die arme Königin ist glücklich in dem Gefühl, den „allerschönsten Mann“ in ihrem ganzen Reich zu besitzen. Den kahlköpfigen König Helge von Norwegen, den silberbärtigen Kaiser Karl und den greisen Admiral ausgenommen, beschäftigen den Dichter nur „Junkherrn“ und vollkräftige Männer; doch auch bei jenen hat das Alter nicht Stärke und Lebenslust gebrochen. Ein grauer, blinder Herrscher oder ein alter, blinder Harfner von Uhlands Art laufen seinem Geschmack zuwider. Er wollte eben auch in objektiver Darstellung nicht Rührung und Mitleid erregen, sondern er wollte begeistern und erschüttern. Seine Liebe gehört bis in seine letzte „Romanze“ hinein dem „jungen Gesellen“ und „kecken Faut“. In dieser Hinsicht zeigt seine erzählende Poesie vollkommen den Charakter des Jugendlichen und selbst des Junkerlichen.

Eine Vermenschlichung und Milderung der wilden, übermächtigen Kraftfülle findet allerdings bei ihm statt. Strachwitz liebt es wie Uhland,[1]) nicht blofs den Sänger mit dem König auf der Menschheit Höhen gehen zu lassen, sondern beide — einem seiner glänzendsten Ideale entsprechend — in einer Person zu vereinigen. Wenn aber Uhlands Ritter einmal um einen Schäferstab und um ein Lämmlein weifs, geschmückt mit rosenrotem Bande, turnieren („Der junge König und die Schäferin“: Gedichte S. 224), so tändeln Strachwitz' Ritter niemals mit dem Schwerte. Die Gelbveigelein und weifsen Lilien sind ihm gleichgültig. Ernster Kampf jeder Art ist bei

[1]) Vgl. in Uhlands „Gedichten“: S. 223 „Die drei Lieder“; S. 282 „Bertran de Born“; S. 347 „Taillefer“.

ihm die Losung. Das Leben soll frisch auf seinen Gipfeln genossen werden; dahin trägt Strachwitz' Helden, lauter ganze Persönlichkeiten, Führer im Streite, der Sturm hinan.

Es prallen bei ihm zumeist Menschenkräfte mit Menschenkräften zusammen. Brust gegen Brust wird gefochten; die „beseelten Maschinen" der neueren Zeit, welche unter dem Gewehr- und Kanonenfeuer fern stehender Feinde machtlos zusammenbrechen, haben ihn nur in dem „Gefangenen Admiral" interessiert.[1]) Auf die Bewährung der persönlichen Tüchtigkeit kommt es dem Dichter an, nicht auf den Erfolg des Ringens. Daher waltet oft der Tod, „das Hauptelement des tragischen Prinzips",[2]) in den Reihen seiner Männer. Sie fallen für eine edle, mindestens für eine gute Sache. Nur ein einziger „falscher Graf" ist ihnen beigesellt. Gerade der unterliegende Teil erhebt sich in seiner Darstellung löwengleich kühn und gigantenhaft trotzig; die Todgeweihten bildet er in kolossaler, triumphierender Herrlichkeit wie in Erz und Marmor. Ein Glorienschein verklärt ihre Stirn, ihnen bleibt die ehrfurchtgebietende Gebärde des Siegers.

Strachwitz' Männer imponieren zu mächtig durch ihre körperliche und seelische Stärke, als dafs noch eine sonderliche Beachtung seinen Frauen zu teil werden könnte. Wie in der eigentlichen Lyrik steigt er als „Romanzen"-Autor allmählich und mühsam zu der Zeichnung weiblichen Wesens und Wirkens

[1]) W. v. Loos fühlte sich bewogen, Strachwitz' konsequenter „Verherrlichung des stürmenden, mittelalterlichen Heldentums" am 2. Dezember 1843 in einem eigenen Gedicht [4 Strophen] „den nachruhmlosen, entsagenden, passiven Mut, den das Heldentum der Neuzeit fordert", gegenüberzustellen. Seine Leistung fand in dem „Tunnel" lebhaften Beifall. In Wahrheit ist sein pflichtgetreuer „Fähndrich" nicht über das Mafs einer mäfsigen Deklamation (Str. 3, 4) hinausgewachsen. Am besten sind noch die beiden objektiv schildernden Strophen des Gedichts geraten. Also Strophe 1: „In der Battrie duckt sich der Feind, Doch sein Geschütze spielt: Ein jeder Schufs ist gut gemeint, Ein jeder scharf gezielt. Die erste Kugel den Hauptmann griff, Mit ihm fünf Grenadier'; Sie rückten zusammen — die zweite pfiff, Und wieder zersplitterten vier."

[2]) „Über das Poetische in der Geschichte" von Gottlieb Zimmermann in dem Cottaschen Morgenblatt 1839 No. 276—279 S. 1107: „Der Tod ist's, der allein als Negation das Leben selbst so wünschenswert, so heilig, so poetisch macht."

empor. Uhlands süfs erglühender Jungfrau steht er nahezu fremd gegenüber (Ausnahme: S. 309). Auch in seiner episch-lyrischen Poesie erscheinen seine Frauengestalten teils schwach, hingebend, verzweifelnd in „ungeheuerm Harm", teils stolz und trotzig, in der höchsten Empörung selbst hart und grausam. Ihr empörter Sinn kam seiner Eigenart auch hier gewifs am nächsten. Nur seine Frauen kennen die Rachsucht. Sie verfahren in ihrer Rache tückisch und treulos. Ihre Güte ist eigentlich Schwäche, ihr Frohlocken — Thorheit. Ihrem leidenschaftlichen Begehren gönnt der Dichter den Männern gegenüber keinen vollen Triumph. Ihr Sieg bringt ihnen sogar selber Verderben, oder es wird ihr Trotz geknickt; jedenfalls können sie ihr Ziel nicht gänzlich erreichen. Unglücklich lieben sie allein, wenn auch nicht allemal unglücklich. So ist ihnen auch häufig ihre Stellung im dämmernden Hintergrunde angewiesen. Wie Strachwitz den vornehmen Mann bevorzugt, so giebt er der vornehmen vor der geringen Frau entschieden den Vorrang. Unzweifelhaft lag jedoch dem Schüler Platens der Preis kühner Manneswürde inniger am Herzen als die Verherrlichung zarter Liebesdemut.

Seine Menschen, Männer und Frauen, kommen auch mit den Naturdämonen, besonders mit elfischen Wesen in Berührung. Aber auch abgeschiedene, spukhafte Heldengeister, Nixe und Riese, die nordische Walhalla-Götterschaft und selbst der alte jüdische Jehovah greifen in ihre Geschicke ein. Dringen die Dämonen der germanischen Volksphantasie in Strachwitz' eigentliche Lyrik nur ausnahmsweise, flüchtig und vordeutend ein („An die Romantik", „Prolog" zum „Nordland"), so bekommen sie in seiner episch-lyrischen Poesie um so freieren und breiteren Spielraum. Den elfischen Wesen gegenüber, einschliefslich die Nixe, verhalten sich seine Menschen eher passiv als aktiv. Sie fallen ihnen willenlos zum Opfer, sie geben sich ihnen liebend hin, und nur Winfred sucht sich ihrer mit aller Macht zu erwehren. Und auch er wird von ihrem Zauber in den Tod gerissen. Die Naturgewalt schafft nach echt nordischer Anschauung Gefahr und Leiden. Der Dichter offenbart sie gerade episch-lyrisch in ihrer furchtbaren Gröfse. Nur in seinen letzten „Romanzen" erscheint sie

freundlich teilnehmend. Doch da ist sie nichts mehr als eine gefällige, lyrische Einrahmung. In zwei Fällen hat Strachwitz sogar ein Tier, das Roſs, in den Brennpunkt des Interesses gerückt. Doch erweist sich „Das Elfenroſs“ als ein übermenschliches Wesen, und „Die Perle der Wüste“ ist wenigstens mit menschlicher Klugheit und Empfindung ausgestattet. Ebbelins Pferd nimmt an der Handlung keinen unwichtigen Anteil. Fast immer hat der Dichter, wenn auch kurz, die Farbe und Gangart der Rosse angegeben. Da verrät sich wieder einmal der passionierte Reiter. Neben dem Pferd nimmt der Falke, der ritterliche Jagdvogel, eine geringere Stellung ein. Schlangen-Ungetüme werden in ihrer furchtbaren Scheuſslichkeit und Übermacht geschildert.

Die Handlung spielt sich in mannigfachen Situationen, Tagesstunden, Epochen und Ländern ab. Burg und Stadt, Hof und Halle, der dunkle Kerker und die freie See, der grüne Wald und die blutbesprengte Heide bilden das Terrain für die Wünsche und Thaten der Strachwitzischen Helden. Hauptsächlich ertönt der helle Schwert- und rauschende Ruderschlag; doch auch Harfe und Horn erschallen. Der Becher, roten Weines voll, erfunkelt. Einmal nur wird das Spinnrad getreten. Schlachtgetümmel und offene Gewaltthat, Rache kommen zur Geltung. Dolch und Gift, Entehrung und Ehebruch sind der Strachwitzischen ehrlichen Muse ein Greuel. Und über die Scene breitet sich meistens, dem Grundton seiner Poesie entsprechend, volles, klares Tageslicht. Doch hat er auf Sonnenschein oder Nebel, wie dieser und jener den verschiedenen Monaten des Jahres eignet, wenig Rücksicht genommen. Dagegen sucht er mit dem düstern oder lichten Gesichte der Nacht Stimmung zu machen. Die wüste, schwarze Meeresnacht und die flimmernde, duftige Waldnacht versteht er vollkräftig festzuhalten. — Das Zeitalter, in welches bei ihm Sonnenschein oder Sturmdunkel hineinfallen, reicht fast von den geschichtlichen Anfängen der Zeitrechnung bis auf die Gegenwart. Doch schaut er nur ausnahmsweise bis in die Pharaonenzeit hinab, und nur vorübergehend befaſst er sich mit seinem eigenen Jahrhundert: im letzten Falle werden die Gestalten immer in eine ideale Ferne versetzt. Hauptsächlich

versenkt er sich, wie bereits bemerkt, in die Epoche der Ritter und Minnesinger. Kulturgeschichtliche Betrachtungen stehen nicht auf seinem Plan. — Am wohlsten fühlt er sich in dem rauhen Skandinavien; doch bewegt er sich auch in seinem Deutschland frisch und ungezwungen. Ebenso gut weifs er freilich in dem fröhlichen England und dem farbenprächtigen Morgenland Bescheid. Italien und Frankreich wurden von ihm nur gestreift. Es wird kaum auffallen, dafs der Dichter niemals in dem alten Griechenland Einkehr gehalten hat. Die ruhige Schönheit und der gedankenvolle Ernst der Antike hätte sich mit dem brausenden Überschwang und der wilden Ungebundenheit des englisch-nordischen Balladengeistes schlecht vertragen. Auch wird es den, der die Strachwitzische Lyrik kennt, nicht befremden, dafs der Dichter nirgends seine engere Heimat in den Rahmen seiner episch-lyrischen Poesie gezogen hat. Von dem neckisch-gewaltigen Bergegeiste Rübezahl hatte gewifs schon der Knabe manches Märlein gehört oder gelesen; der Zobtenberg bei Schweidnitz konnte dem Jüngling eine merkwürdige Historie bieten. Unbenutzt liefs der Mann den reichen Schatz schlesischer Geschichte und schlesischen Lebens liegen.[1]) Weil ihm das Gute so nahe lag, gerade deshalb schweifte er

[1]) Haben doch auch Nicht-Schlesier schlesische Sagen balladisiert. Eine Menge solcher Sagen hat Widar Ziehnert in „Preufsens Volkssagen, Märchen und Legenden, als Balladen, Romanzen und Erzählungen bearbeitet" — richtiger: verarbeitet (2. vermehrte Auflage. Leipzig 1842). Wichtiger, weil spezieller: Fr. H. von der Hagen, E. T. A. Hoffmann, H. Steffens, „Geschichten, Märchen und Sagen", Breslau 1823, S. 144 f. „Märchen und Sagen aus dem Riesengebirge" von Steffens; und besonders: Hermann Goedsche, „Schlesischer Sagen-, Historien- und Legendenschatz", Meifsen 1840. Darin S. 21 f. „Breslauer Sagen", S. 249, 253 „Der Sprung vom Kynast", „Kunigunde" (Gedichte) etc. — Vgl. ferner Körners „Kynast" in den „Werken" II, 161; „Die Begrüfsung auf dem Kynast" in Rückerts „Ges. Gedichten" I, 427, III, 487; „Der Veilchenstein" von Gaudy in Chamissos „Deutschem Musenalmanach" für das Jahr 1837 VIII, 91. „Die Männer im Zobtenberge" in Chamissos „Gedichten" S. 303, in „Johannes Beer"; Gottschall, der diese und drei andere heimatliche Geschichten in seinen „Neuen Gedichten", Breslau 1858, S. 247 f. als „Schlesische Balladen" zusammenstellte. — Das schlesische Schmugglergewerbe und Weberelend pafste vollends nicht in Strachwitz' aristokratischen Idealismus; derartige Schilderungen überliefs er einem Freytag und Freiligrath; vgl. „Das Schmugglermädchen" in Freytags

lieber in die Ferne. Bei diesem weiten Umherschweifen, in der Wahl seiner Stoffe ging er wie Platen in hohem Mafse behutsam vor.

6. Stoffe und Stoffbehandlung.

„Es ist niemals der Stoff, sondern die Behandlungsweise, was den Dichter macht.“ [1]) Aber „alles Talent ist verschwendet, wenn der Gegenstand nichts taugt.“ [2]) Strachwitz wufste den treffenden, volksmäfsigen Balladenstil fast immer auf ein bedeutendes Süjet zu übertragen, auf ein Süjet, das nur der Politur bedurfte, um vor aller Augen zu glänzen, in jedem Falle auf ein Süjet, das weniger allgemeines Interesse als für ihn spezielles Interesse besitzen mufste. Die allgemeine Teilnahme weckte er erst völlig für sein Gebilde durch seine Arbeit, seine Kunst, seine geistige Eigenart. In seiner Stoffwahl ist er dermafsen glücklich verfahren, dafs selbst seinen mäfsigsten Stücken irgend ein paar fesselnde Züge anhaften („Der König immer der Erste“). Von Grund aus gescheitert ist er nirgends.

Aber er verhielt sich seinen Quellen gegenüber auch sehr selten als ein treuer Berichterstatter und versifizierender Chronist. Gleichviel, ob er sich der Geschichte oder Sage zuwandte — er stand allemal über seinem Gegenstande. Jedenfalls glaubte er wie Uhland an den „unzerstörbaren Kern der Sage“, [3]) dessen Hülle von Thatsachen jede Epoche in einem Blatte oder Blättchen verschiebt und umschafft. Zu einem Bearbeiter schlichter Orts- und Geschlechtersagen, der Region vieler schwäbischer und rheinischer Balladen-Autoren, war diese Künstlernatur überhaupt nicht geeignet. Für die kleinzügigen, pedantischen „Mären“ oder „Rhapsodien“ der „Ährenkranz“-Poeten konnte sich Strachwitz ebenso wenig erwärmen. Was

---

„In Breslau“, Breslau 1845, wiederabgedruckt in seinen „Gesammelten Werken“ I, 268, und „Aus dem schlesischen Gebirge“ in Freiligraths „Glaubensbekenntnis“ S. 227.

[1]) Schillers Rezension der Matthissonschen Gedichte.

[2]) Goethes Gespräche mit Eckermann vom 3. November 1823.

[3]) Paul Eichholz' „Quellenstudien zu Uhlands Balladen“. Berlin 1879. S. 57.

jene nicht imstande waren, das vermochte er: er konnte seinen Stoffen aus seinem eigenen Selbst ein wertvolles Agens zusetzen. Er verstand sich hervorragend auf die „Idealisierung des Gegenstandes“: die Befreiung „von gröbern, wenigstens von fremden Beimischungen“, die Schiller mit Recht von jedem Künstler verlangte.[1]) Wie schön menschlich veredelte er die Tradition von „Helges Treue“, vom „Geisterschiff“ und „fahrenden Hornisten“! Er vereinfachte, er glättete und rundete, verdeutlichte und vertiefte, dafs sich seine Bearbeitung manchmal, so in dem letzten Falle, stark einer selbständigen Schöpfung nähert. Der Geschichte zog er denn auch allenthalben die Sage vor: liefs sie es doch am leichtesten zu, dafs er an ihr nach seinem Wunsch und Willen modelte. Am liebsten aber verzichtete er auf einen einzelnen festen Sagenkörper. Während Uhland für sein „unbestimmtes Schweifen“ gern nach einem begrenzten Stoffe ausschaute, um damit seine „peinigende Willkür“ zu binden, „zwar nicht mit Fesseln, aber durch die Arme der Geliebten“,[2]) liefs er mit Vorliebe seine Erfindung möglichst frei walten. Dennoch fufste er auf sicherem, realem Untergrund. Nicht einer, sondern einer ganzen Reihe von Historien, Sagen und Volksballaden entnahm er zu einem Zwecke mancherlei Anschauungen und Ideen, Motive und Gestalten; aus den wirr verschlungenen Fäden spann er eine eigene Geschichte hervor („Winfred“, „Das Elfenrofs“, „Rolf Düring“, „Der gefangene Admiral“). Irgend eine überkommene Figur brachte er mit neuen Begebenheiten oder eine überkommene Begebenheit mit neuen Begebenheiten in Verbindung u. s. f. Er verfuhr in dieser schöpferischen Thätigkeit, wie es Tieck gewünscht hatte.[3]) Selbst der „Erwachende“

[1]) Schillers Rezension von Bürgers Gedichten.

[2]) „Ludwig Uhlands Leben“. Aus dem Nachlafs und aus eigener Erinnerung zusammengestellt von seiner Witwe. Stuttgart 1874. S. 34. Ähnlich erging es Schiller: „Ich werde es mir gesagt sein lassen, keine andre als historische Stoffe zu wählen“ (Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. II, 3, Brief Schillers vom 5. Januar 1798).

[3]) Tieck bemerkte in dem Vorwort zu Ungewitters Übersetzung der „Volkssagen und Volkslieder aus Schwedens älterer und neuerer Zeit“ von Afzelius S. XVI: „Es giebt, so meine ich, für den Historiker, Etymologen und vorzüglich für den Dichter nicht leicht ein Gebiet, das mehr aufforderte,

hat sich auf dem Gebiete der episch-lyrischen Dichtung nirgends in phantastische Hirngespinste verloren. Der reifere Dichter spürte auch einzelne entlegenere Stoffe auf wie „Das Herz von Douglas“. Schon wegen seiner reicheren Sprachkenntnisse konnte er nunmehr hie und da aus den Originalen selbst schöpfen, wo er sich früher vorzugsweise mit Übersetzungen hatte begnügen müssen. Doch blieb ihm in diesem Punkte etwa ein Simrock, ganz zu schweigen von Uhland und Platen, immer um ein beträchtliches Stück überlegen.

7. Anregungen und Quellen.

Da Strachwitz die Quellen zu seinen episch-lyrischen Poemen nur ausnahmsweise selbst aufgedeckt hat und ebenso selten zeitgenössische Nachrichten in dieser Hinsicht Licht verbreiten, so ist hier vielfach mit schwankenden Möglichkeiten zu rechnen.[1]) Bei diesem Autor ist es infolge seiner kräftigen Phantasiethätigkeit viel schwieriger als etwa bei Lyrikern vom Range Ad. Bubes oder O. F. Gruppes, scharf von einander „Anregung“ und „Quelle“ abzugrenzen. Eine geht nicht selten kaum merklich in die andere über. Gerade hier sinnt man leicht ratlos über dem Rätsel des poetischen Schaffens. Immerhin können die „Romanzen und Märchen“ wie die episch geartete Lyrik des Reiferen durch mannigfache Vergleiche mit verwandten Materien dem Verständnis erheblich näher gerückt werden.

„Ein Faustschlag“ wurde in dem Grundmotiv wohl durch eine kunstvoll gearbeitete Romanze von Adolf Friedrich Karl Streckfufs „Pipin der Kurze“,[2]) nebenher durch eine altdänische Kämpferweise bestimmt: „Hvitting Helvreds Sohn und König Isald“.[3]) „Rolands Schwanenlied“ verdankt

---

sich ganz mit voller Lebenslust in diese Masse von Erscheinungen und Offenbarungen zu stürzen, um Boden zu gewinnen und sich frei in diesen Elementen zu bewegen.“

[1]) Wie schon in der Vorrede S. X hervorgehoben ist.

[2]) Streckfufs' „Gedichte“, Leipzig 1811, 2. verbesserte Auflage 1823, S. 103; in dem „Ährenkranz“ S. 24, überhaupt bis in die jüngste Zeit in Lesebüchern und Anthologien fleifsig abgedruckt.

[3]) W. Grimms „Altdänische Heldenlieder“ S. 54 No. 11.

gewifs seinen Ursprung im Keime einigen Rolandgedichten Uhlands;[1]) in Adalb. von Kellers „Altfranzösischen Sagen“ (2. Auflage Heilbronn 1839 S. 43 f.) mag der eigentliche Fonds dieses Stückes zu suchen sein.[2]) „Richard Löwenherz' Tod“ basiert jedenfalls auf Scotts bekannten Erzählungen „The talisman“, der ersten der „Tales of the crusaders“ (1825), und „Ivanhoe“ (1819) und vor allem auf den beliebten, historischen „Tales of a grand father“ (1828—30).[3]) „Herrn Winfreds Meerfahrt“ entstand nach dem fernen Muster von dänischen Balladen, darunter die berühmte „Herr Oluf“.[4]) „Das Elfenrofs“, anzureihen griechischen und germanischen Mythen und Sagen,[5]) hat vielleicht einige charakteristische Züge von dem dänischen Liede „Der zahme Hirsch“[6]) profitiert.

---

[1]) „Klein Roland“ und „Roland Schildträger“ in Uhlands „Gedichten“, S. 331 und S. 337. Vgl. auch daselbst „König Karls Meerfahrt“ Str. 2 S. 344, „Taillefer“ Str. 10, 11 S. 347 und die Übersetzung aus dem Altfranzösischen „Roland und Alda“ S. 420.

[2]) Die Rolandssage in ihren wesentlichsten Zügen ist nach W. Grimms Einleitung zu „Rolandes Liet“, Göttingen 1838, zu fixieren, welche ausführliche Inhaltsangaben nicht nur von dem „Chanson de Roland“, von des Pfaffen Konrad und des Strickers Arbeiten, sondern auch von fünf andern Redaktionen der Überlieferung bietet.

[3]) Scott wurde viel übersetzt und bearbeitet. Vgl. „Erzählungen der Kreuzfahrer“, Teil 1—3 „Der Talisman“, deutsch von Heinrich Döring, Zwickau 1828. I, 56, 139; „Ivanhoe“, deutsch von Elise von Hohenhausen, 2. verbesserte Auflage Zwickau 1825, S. 2; „Grofsvaters Erzählungen aus der Geschichte von Frankreich“. Aus dem Englischen von Dr. Georg Nikolaus Bärmann. Zwickau 1831. II, 128 f.

[4]) „Herr Oluf“ z. B. in Herders „Volksliedern“ („Werke“ V, 271), in dem „Wunderhorn“ I, 296, in W. Grimms „Altdänischen Heldenliedern“ S. 91 No. 8, in O. L. B. Wolffs „Halle der Völker“ II, 88, 91; von Strachwitz bestimmt gekannt („An die Romantik“ Str. 5). — Vgl. auch „Die Meermaid“ und „Herr Magnus und das Meerweib“ („Halle der Völker“ I, 50, II, 79) und „Herr Luno und die Meerfrau“ (Rosa Warrens, „Dänische Volkslieder“, Hamburg 1858, S. 30).

[5]) Zeus und Europa (Nitsch, „Neues mythologisches Wörterbuch“ I, 713), Odin und Gunnlod (Simrocks „Edda“ S. 294, Gerings „Edda“ S. 356) u. s. w.

[6]) „Altdänische Heldenlieder“ S. 198 No. 48. Vgl. auch „Bedebak“ in den „Dänischen Volksliedern“ von R. Warrens S. 84 und „Das Hildebrandslied“ in den „Altisländischen Volksliedern und Heldenliedern der Färinger“ von P. J. Willatzen, Bremen 1865, S. 48 f. Str. 23—25, 40—43.

Die „Ballgeschichte“ weist mit dem schon erwähnten „Herrn Oluf“ und vor allem mit der gleichfalls dänischen „Elfenhöh“ sichere Beziehungen auf; sie gemahnt auch an ein Heinesches Elfengedicht.[1]) „Wie der Junkherr Ebbelin die Nürnberger foppen thät“ geht auf eine Nürnberger Sage jüngeren Datums zurück[2]); auf diesen historisch beglaubigten Raubritter des 14. Jahrhunderts wurde Strachwitz' Aufmerksamkeit wohl durch die deutschen Sagen der Brüder Grimm[3]) gelenkt. „Gute Jagd“ ist mit Chamissos „Herzog Huldreich und Beatrix“ („Gedichte“ S. 156), „Ein Märchen“ mit Uhlands „Märchen“ („Gedichte“ S. 400) verwandt.

An die ungedruckte Ballade „Der König immer der erste“[4]) knüpft mit dem Unglücksorte Fyriswall „Frau Hilde“ an, das erste Stück der episch-lyrischen „Nordland“-Serie. In der Hauptsache eine freie Erfindung, ähnelt es in manchen Stimmungsmomenten dem erschütternden schottischen „Edward“.[5]) „Helges Treue“ gründet sich auf das 2. Edda-

---

[1]) „Elfenhöh“ in Herders „Volksliedern“ („Werke“ V, 267), in den „Altdänischen Heldenliedern“ S. 156 No. 33, in der „Halle der Völker“ II, 90 etc. Wie „Der Elfenring“ beweist, war Strachwitz mit dieser Ballade wohlvertraut. — „Elfenhöh“ und „Herr Oluf“ stehen in deutscher Übersetzung auch in Heines „Elementargeistern“, Hamburg 1834, wo auch von Elfenringen die Rede ist; daselbst Heines Lied „Durch den Wald im Mondenschein“ (vgl. „Heines sämtliche Werke“, Hamburg 1867 f., VII, 28—38), in dem „Neuen Frühling“ (Heines „Werke“ in Elsters Ausgabe I, 217 No. 32).

[2]) Z. B. Georg Ernst Waldan in seinen „Vermischten Beiträgen zur Geschichte der Stadt Nürnberg“, 4 Bände, Nürnberg 1786—89, I, 220 bringt die von Strachwitz und R. E. Prutz („Eppelin von Geilingen“, 3. vollständige Auflage der „Gedichte“, Leipzig 1847, S. 108) am vorzüglichsten poetisierte Sage noch nicht in ihrer letzten Ausgestaltung; dagegen vgl. Joh. Paul Priem, „Nürnberger Sagen und Geschichten“, Nürnberg 1870, S. VII, S. 67 und von demselben „Geschichte der Stadt Nürnberg“, Nürnberg 1875, S. 78, 79.

[3]) „Deutsche Sagen“, Berlin 1816, I, 198 No. 129. — Strachwitz mag auch das historische Volkslied gelesen haben (bei Waldau I, 221, in Th. Max Körners „Historischen Volksliedern aus dem 16. und 17. Jahrhundert“, Stuttgart 1840, S. 195).

[4]) Wahrscheinlich nach Afzelius' „Volkssagen und Volksliedern aus Schwedens älterer und neuerer Zeit“ II, 47 gedichtet.

[5]) „Edward, Edward. A. Scottish ballad“ in den „Reliques“ S. 58. Vorzüglich übersetzt von Herder: Werke V, 159, sehr mittelmäfsig von Platen: Werke I, 548.

lied von Helgi dem Hundingstöter (Simrocks „Edda“ S. 136 f., Gerings „Edda“ S. 171 f.); die Ausgestaltung wird zuguterletzt leise durch die Sage vom wilden Jäger beeinflufst.[1]) „Ein anderer Orpheus“ ist gleich „Sigurd Schlangentöter“, dem überdies ein paar Balladen Tiecks und Uhlands[2]) die Wege ebneten, aus einer eigenmächtigen Verschmelzung der nordischen mit der deutschen Nibelungen-Tradition[3]) hervorgegangen. Die Gestalten und Situationen des „Rolf Düring“ lehnen sich namentlich an dänische Volkslieder[4]) an. Die „Maalstromsage“, eine kunstvolle Verquickung der nordischen Charybde mit der mythischen Midgardsschlange, baut — wie später das „Diner in Walhalla“ — zumal von der „Edda“[5]) weiter: in dem ersten Fall zugleich unter dem Eindruck norwegischer Reiseabenteuer (S. 82[5]). „Das Lied vom falschen Grafen“ hat in Chamissos „Nächtlicher Fahrt“ („Gedichte“ S. 270) und Eichendorffs „Hochzeitsnacht“ („Gedichte“ S. 475) bedeutsame Vorläufer. „Das Geisterschiff“ ist Hauffs

---

[1]) Grimm, „Deutsche Sagen“ II, 270 No. 360, I, 248, 249, 360 u. s. w.

[2]) „Siegfrieds Jugend“ und „Siegfried der Drachentöter“ (Tiecks „Gedichte“ I, 263 und 269) und „Siegfrieds Schwert“ und „Das Schwert“ (Uhlands „Gedichte“ S. 230 und 197). — Quelle des „Schlangentöters“ besonders Kap. 27, S. 81 f. der Volsunga-Saga; vgl. Simrocks „Nibelungenlied“ S. 18[4], 145[4, 7]; 17[2]; 182[5].

[3]) Strachwitz hat auf seine Gudrun die finstern Tendenzen der deutschen Kriemhild übertragen und ihr zudem die Schrecken des grausamen Hunnenfürsten (Atli) zugeteilt, von denen Volsunga-Saga und Niflunga-Saga berichten. Vgl. besonders Volsunga-Saga S. 182 f., zu Str. 1 und 16 des „Andern Orpheus“ vgl. Str. 30 des 2. Teiles der „Ancient ballad of Chevy-chase“, „Reliques“ S. 178 (in der Sallet-Jungnitzischen Sammlung vorhanden, bei Herder V, 161 f. etc.), zur Schlufszeile die von Goethes „Erlkönig“.

[4]) Vgl. „Klein Grimmer“ und „Der Berner Riese und Orm der junge Gesell“ in den „Altdänischen Heldenliedern“ S. 298 No. 74 und S. 39 No. 8; auch Uhlands „Roland Schildträger“ u. a.

[5]) Quelle des „Diners“ wahrscheinlich speziell der 38. und 39. Abschnitt der „Gylfaginning“ (vgl. Simrocks „Edda“ S. 241 f., Gerings „Edda“ S. 297 f.). — Hinweis auf den Mälarstrudel und die Seeschlange: W. F. A. Zimmermann, „Das Meer, seine Bewohner und seine Wunder“, 2 Bde., Stuttgart 1837, II, 44 f. — Es war dieses Buch bereits Januar 1838 in der Klassenbibliothek der Schweidnitzer Prima vorhanden. Aufserdem vgl. besonders den 34. Abschnitt der „Gylfaginning“ (bei Simrock S. 260, bei Gering S. 322).

„Gespensterschiff“ und O. L. B. Wolffs „Fliegendem Holländer“ [1]) benachbart. Wie ein paar Jahre vorher für R. Wagner [2]) hatte auch wohl für Strachwitz dieser grandiose Meeresspuk erst nach einem Nachtgesicht auf nordischer Welle poetisch zu leben begonnen.

Die erste der „Romanzen und Historien“, „Das Herz von Douglas“, oberflächlich von O. Gildemeisters „Douglas-Tragödie“ inspiriert [3]), kann unter der Voraussetzung, dafs Strachwitz des Englischen nicht mächtig war, nach der Geschichte Schottlands von Scott und Wilh. Adolf Lindau [4]) konstruiert werden. „Pharao“, gleichfalls von einer Übersetzung jenes „Tunnel“-Kollegen hervorgerufen, von Byrons „Sanherib“, [5]) ist

---

[1]) Hauffs „Geschichte von dem Gespensterschiff“ in seinem „Märchenalmanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände“, Stuttgart, in der Hempelschen Ausgabe seiner „Prosaischen und poetischen Werke“, Berlin [1869], II, 26 f.; O. L. B. Wolffs „Fliegender Holländer“ in dem „Ährenkranz“ S. 375, in seinen „Schriften“, 14 Bde., Jena 1841—43, XIV, 33. Auch Marryat, Heine, Smidt, Sternberg, R. Wagner u. a. können hier in Betracht kommen.

[2]) R. Wagner, „Gesammelte Schriften und Dichtungen“. Leipzig 1872. IV, 319, 321.

[3]) Am 26. November 1843 trug Gildemeister, nachdem Strachwitz mit seinem „Dschehan Gir“ Ehre eingelegt hatte, die „Douglas-Tragödie“ vor, eine Übersetzung nach Scott, „Minstrelsy of the Scottish border“, 3 Bde., Edinburgh 1821, II, 218, deutsch z. B. auch in der „Halle der Völker“ I, 76. Strachwitz wufste aber auch wenigstens flüchtig in John Homes „Douglas“ Bescheid (London 1791 — flüchtig: er hat irrtümlich aus diesem englischen Drama citiert) und aufser in der „Chevy-chase“ in andern Douglas-Balladen: „The battle of Otterbourne“ und „Northumberland betrayed by Douglas“ („Reliques“ S. 34 f., S. 196 f.). Vgl. auch „Hollands Buke of the Howlate“ (letzte Ausgabe von Arthur Diebler, Leipzig 1893, S. 36 No. 31, S. 611).

[4]) Scott, „Die Geschichte von England“. Aus dem Englischen von G. A. Bärmann. Zwickau 1830. II, 144 f. Lindau, „Die Geschichte Schottlands“, 4 Bde., Dresden 1827, I, 96, 99 f., II, 8—10. — Vgl. ferner „The Bruce or the history of Robert I. published by J. Pinkerton“. 3 Bde., London 1789, neue Ausgabe dieses Reimwerkes des John Barbour von Walter W. Streat, London 1874, 77, S. 501 f.; P. F. Tytler, „History of Scotland“, 4 Bde., London und Edinburgh 1778, I, 317 f., 357; Hume of Godscroft, „The history of the Houses of Douglas and Angus“, Edinburgh 1644, S. 49 f.

[5]) „The works of Lord Byron with his letters and journals“, herausgegeben von Thomas Moore, 5 Bde., New York 1836, IV, 61. Vgl. die fast ganz umgearbeitete Gildemeistersche Übersetzung von „Byrons Werken“ III, 108.

eine poetische Umschreibung des 14. Kapitels des 2. Buches Mose (V. 9, 10, 21—28, 31). „Hie Welf“ berührt sich in der Schlufspointe mit Freiligraths Versen „Barbarossas erstes Erwachen“ (1829, „Gedichte“ S. 86), in andern Details mit einem Grabbeschen Drama[1]); die Situation und Individualität Kaiser Friedrichs, des Zerstörer Mailands, mag dem Dichter Friedrich von Raumers einst hochgeschätzte und vielbearbeitete „Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit“ (Leipzig 1824; 6 Bde., 3. Auflage 1857, 58 II, 67) vergegenwärtigt haben.[2]) „Die Jagd des Moguls“, direkt von Gildemeisters „Türkischer Friedensstiftung“[3]) veranlafst, mit Freiligrathischem Kostüm und Kolorit ausstaffiert,[4]) ist allem Anschein nach ein Phantasieprodukt. „Crillon“ kann Strachwitz der Biographie der Mademoiselle de Lussan „Vie de Louis Balbe-Berton de Crillon, surnommé le Brave“ (2 Bde., Paris 1757, II, 142 f.) entnommen haben. „Türkische Justiz“ ist auf eine „Türkische Geschichte“ Byrons[5]) zurückzuführen. „Wie ein fahrender Hornist sich ein Land erblies“ — diese Mär'[6]) erneuert die Sage von dem lombardischen Spielmann, von den Brüdern Grimm in ihren „Deutschen Sagen“ (II, 110 No. 441) erzählt, die ihm wohl auch die Gestalt „Heinrich des Finklers“ von neuem verlebendigten (II, 156 No. 464).[7]) „Die Perle der Wüste“

---

[1]) „Kaiser Friedrich Barbarossa“, Frankfurt a. M. 1829, in O. Blumenthals Ausgabe der Grabbeschen „Sämtlichen Werke“, Detmold 1872, II, 158 f.; vgl. besonders Akt 5, Sc. 2, II, 306. Aus diesem Drama stammt das Motto der „Romanzen und Historien“ S. 266 (Akt 3, Sc. 2, „Werke“ II, 267).

[2]) Ebensogut aber z. B. auch W. Zimmermanns „Hohenstaufen“, 2 Bde., Stuttgart und Leipzig 1838, 39, I, 199, 202 u. s. w.

[3]) Am 19. November 1843 folgte im „Tunnel“ auf Strachwitz' „Rolf Düring“ Gildemeisters wild flammende „Türkische Friedensstiftung“ (als Ganzes bisher ungedruckt).

[4]) Vgl. „Der Mohrenfürst“, „Vier Rofsschweife“, „Afrikanische Huldigung“, „Löwenritt“ in Freiligraths „Gedichten“ S. 49, 133, 135, 234.

[5]) „Der Giaur“. Byron selbst hat in den Anmerkungen zum „Giaur“ auf andere Einsackungen hingewiesen· „Lord Byrons Werke“ in Gildemeisters Übersetzung I 46. — Vgl. zu dem Verspaar des Schlusses der „Türkischen Justiz“ die Schlufsstrophe von Heines „Belsazer“: Werke I. 46 No. 10.

[6]) Vgl. auch Uhlands „Singenthal“ („Gedichte“ S. 372).

[7]) Vgl. auch F. C. Schlossers „Weltgeschichte für das deutsche Volk“ (Bearbeitung von G. L. Kriegk, Frankfurt a. M. 1846, VI, 68, 69).

hat der Verfasser, dem poetische Verherrlichungen ausgezeichneter Wüstenrosse nicht unbekannt geblieben waren, nach dem „Journal de Smyrne“ ausgeführt.[1]) „Sonst und jetzt“ ist als eine Fortsetzung seiner visionären Schlachtschilderung „Ohnmächtige Träume“ (S. 197) anzusehen. Auch „Das Lied von der armen Königin“, ein Seitenstück zu dem „Lied vom falschen Grafen“, wurde gleichfalls unabhängig von historischen und sagenhaften Personen und Ereignissen komponiert. „Der Elfenring“ fufst auf der schon früher genannten „Elfenhöh“.[2]) „Der gefangene Admiral“ wurde jedenfalls im Hinblick auf geschichtliche Seehelden entworfen;[3]) seine tiefe Glut wurde ihm — wovon das vorige Gedicht unmittelbar zeugt — aus des Dichters heftiger, wildbewegter Seele geboren. Die eigenste und innerlichste, daher „freieste“ Schöpfung der „Romanzen und Historien“ wird von der letzten Dichtung dieses Cyklus repräsentiert: „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne.“

8. Fortschritt in der episch-lyrischen Poesie im allgemeinen.

In Anbetracht des verwandtschaftlichen Verhältnisses, das in vielen Fällen zwischen den Stoffen und dem Leben

---

[1]) Wahrscheinlich las Strachwitz die Anekdote übersetzt in einer deutschen Zeitschrift mit der zugehörigen Quellenangabe. — Vgl. „Das treue Rofs“ von Alex. Scholz in dem „Musenalmanach der Universität Breslau auf 1843“ S. 68, „Das Wüstenrofs“ von H. v. Mühler in seinen „Gedichten“ S. 351; vgl. auch „Alphons de Lamartines Reise in den Orient in den Jahren 1832 und 1833“, übersetzt von G. Schwab und Franz Dümmler. 4 Bde., Stuttgart 1835, III, 87, II, 272, I, 261 f., II, 217, 203.

[2]) Die Verse des Mottos zum „Elfenring“ scheinen des Dichters eigene Übersetzung oder Umsetzung zu sein; am nächsten stehen sie der Herderschen Übertragung. — Vgl. das Volkslied vom Tannhäuser („Wunderhorn“ I, 125; Strachwitz wohlbekannt: „An die Romantik“ Str. 5) und die gleichnamige „Legende“ Heines (Werke I, 245 f.), Die „schottische Romanze“ vom armen Ritter Oswald in Fouqués „Todesbund“ (Berlin 1815) S. 155, und „Der Gefangene“ in Eichendorffs „Gedichten“ S. 433, sowie Geibels „Herr Walther“ („Werke“ II, 169).

[3]) Z. B. König Enzio von Sardinien, von W. Zimmermann aufserordentlich stimmungsvoll gefeiert („Gedichte“, Stuttgart 1832, S. 196). Vgl. auch Grüns „Schutt“ S. 9 No. 3. Aus dem „Turm am Strande“ stammt das Motto zu den „Liedern eines Erwachenden“ (vgl. oben S. 133, Anm. 1).

dieses Dichters besteht, kann man von Strachwitz' „erlebter" Balladenpoesie reden. Kein Wunder, wenn aus ihr häufig jenes Feuer hervorbricht, das gleich dem Quell des unmittelbaren Liedes zum Herzen dringt.[1]) In der Macht der eigentümlichen Persönlichkeit beruht ihre Stärke.

Von dem sich gleichbleibenden Reiz des Persönlichen abgesehen, machen sich zwischen den „Romanzen" des „Erwachenden" und des gereiften Poeten bedeutende Unterschiede bemerkbar.

In den mehr skizzenhaften „Romanzen und Märchen" hat Strachwitz die Wahrscheinlichkeit manchmal zu kurz kommen lassen. In den ausführlicheren „Nordland"-Balladen und „Romanzen und Historien" sucht er gründlicher zu motivieren. Die Fabel ruht jetzt auf breiterer Basis und bringt neue, voneinander stärker abweichende Situationen. In den „Liedern eines Erwachenden" herrscht vornehmlich die freigestaltende Erfindung; die Begebenheiten spielen sich nur im Abendlande und fast ausschliefslich in der mittelalterlichen Vergangenheit ab. In den „Neuen Gedichten" beginnt sich über das „Märchen" die „Historie" emporzustrecken; der Schauplatz ist auf das Morgenland, selbst auf das gegenwärtige Morgenland ausgedehnt worden. Die „Lieder" verkünden vorwiegend den Triumph männlicher Gesinnung und Thatkraft. Wenn auch nicht „das Riesenmafs der Leiber", so steigt doch das Riesenmafs der Leibeskräfte bei den Helden der Strachwitzischen Jugendphantasie nicht selten hoch über menschliches hinaus. In den „Gedichten" ist mehr ihre innere Gröfse betont worden. Wie sich zu der physischen die psychische Gewalt gesellt, so ringen sich jetzt auch weiche Regungen weiblicher Art und ewige Gefühlsrichtungen hervor. Liebe, Treue, Sehnsucht werden ergreifend dargestellt, das Dämonische greift intensiver in das Menschenleben ein, hin und wieder wird eine weitere Perspektive in ganze Zeitläufte und Völkergeschicke angestrebt. Neben ästhetischen Zielen werden zuweilen zugleich ethische verfolgt. Es sticht stärker

[1]) Daher ist die Strachwitzische „Romanze" auch komponiert worden („Helges Treue" von Felix Dräseke).

der Zug des Dichters zum Reinmenschlichen hervor. Diese geistige Entwickelung läfst sich an den einzelnen „Romanzen“ Schritt für Schritt demonstrieren. Der alte König Helge vernichtet seinen Widersacher mit einem wuchtigen Faustschlage, Crillon mit einem flammenden Blicke. Von Rolands Horngeschmetter bersten Wände und Gewölbe; der fahrende Hornist beherrscht mit seinem Liede Menschen und Natur. Richard Löwenherz fällt im Kampfe gegen ein stolzes Rebellenschlofs, Jakob Douglas im Kampfe für sein gegebenes Wort. Der Junker des ersten „Elfenringes“ wird mit ironischer Laune, der des zweiten mit blutigem Ernst erfafst; dort handelt es sich um eine „Ballgeschichte“, hier um eine Herzenskatastrophe. Ebbelin entkommt den Nürnbergern in selbstherrlicher Fopperei, das jüdische Volk den Ägyptern unter göttlichem Schutze. Und so kann man auch zwischen „Winfred“ und dem „Geisterschiff“, zwischen dem „Elfenrofs“ und der „Perle der Wüste“, zwischen der „Guten Jagd“ und der „Jagd des Moguls“ Parallelen hervorkehren, die zum Vorteil der „Gedichte“ ausschlagen.

Ebenso ergeben sich zwischen der ersten und zweiten Sammlung in der Grundstimmung Differenzen, die nach früheren Bemerkungen teilweise vorauszusehen sind.

In den „Romanzen und Märchen“ kommt vornehmlich des jungen Dichters Frische und Feuer zum Ausdruck, doch auch hier schon sein Hang zum Machtvollen und Markigen. Das ironische Element, welches sich dareinmischt, ist mehr anempfunden als erlebt. Die „Nordland“-Balladen und „Romanzen und Historien“ haben alle diese Töne reiner und voller gestimmt. Sein frisches Feuer und sein ironisches Aufflackern sind in ein paar Fällen einem strammen Übermute und einem naiven Humor gewichen. Aber hoch und weit darüber erhebt sich auf dem einen Felde seine Neigung zum Feierlichen und Majestätischen, überhaupt zum Grofsartigen, welches sich bisweilen dem Gruseligen und Grauenhaften, dem Grausen und Grellen zuwendet. Auf dem anderen schmaleren, später angebauten Felde erwächst seine Neigung zu leidenschaftlicher Sentimentalität und träumerischer Innigkeit. Der donnernde, streitsüchtige Schall des Hornes verklingt in liebefordernden,

melodischen Weisen; über das düstere Brausen des nordischen Nebelmeeres und die üppige, schwere Schwüle des Orients wogt das prächtige Rauschen des deutschen Mondscheinwaldes. Nur ein Aufschrei aus wunder Brust zerreifst das wundersame Weben des blühenden, schönen Sommers . . .

9. „Romanzen und Märchen", „Nordland"-Stücke und „Romanzen und Historien" im einzelnen.

Vornehmlich bei einem Anfänger pflegen die einzelnen Kunstproben ungleichwertig zu geraten: auch bei Strachwitz. Die neun „Romanzen und Märchen" des „Erwachenden" erheben sich, ästhetisch gewürdigt, nicht neben-, sondern übereinander.

Auf dem untersten Niveau steht die äufserlich und innerlich wenig umfangreiche, Heinisierende „Ballgeschichte". Auch das treffsichere, individuell polemische „Märchen" zeigt sich mit Heinescher Ironie gewürzt. „Gute Jagd" läfst eindringliche psychologische Vertiefung vermissen, und in „Herrn Winfreds Meerfahrt" ist die Farbe teils zu derb und dick, teils zu zierlich und glatt aufgetragen worden. „Wie der Junkherr Ebbelin die Nürnberger foppen thät" — diese Geschichte hat unter der leidenschaftlichen Parteilichkeit des Verfassers für seinen Helden gelitten; viel macht hier freilich die Form mit ihrem prachtvoll stürmischen Schwunge wieder gut. Das harmlosere, reizvoll pointierte „Elfenrofs" in seinem goldroten Scheine ist das liebenswürdigste Poem der „Romanzen und Märchen".

Um die Palme in diesem Felde streiten der grimme „Faustschlag", „Rolands „donnerndes" Schwanenlied" und „Richard Löwenherz' Tod" mit seinem klangvoll brausenden Feuer und monumental ehernen Schlufs. „Rolands Schwanenlied" dürfte — trotz des gewaltigen „Richard Löwenherz" [1]) — wegen seiner eigenartigen Wechselwirkung von Nähe

[1]) Die deutschen Lyriker vor und nach Strachwitz haben gern Richard I. von England mit seinem ergebenen Minstrel Blondel dargestellt, vor allem in der Trifels-Sage. Also: A. F. E. Langbein, J. G. Seidl, L. Aulenbach, Theodor Mörtl, Friedrich Baader, L. Zapf; andere Episoden von: Heine, O. F. Gruppe, Gisbert von Vincke, Ludwig August Frankl; besonders von

und Ferne, wegen seiner kühnen, dramatisch packenden Konzentration und zugleich ganz persönlichen, grandiosen Verve den Sieg behalten. In keiner andern Ballade kommt offener der Charakter der „Romanzen und Märchen“ zum Vorschein. Und in ihrer Eigentümlichkeit ist sie bisher von keinem späteren „Roland“ deutscher Lyriker[1]) übertroffen worden.

Die zehn episch-lyrischen „Nordland“-Stücke, mit eingerechnet „Der König immer der erste“ und die vierzehn „Romanzen und Historien“ bauen sich wie Strachwitz' Jugend-Balladen übereinander auf. Aber es ist kein schroffer Aufstieg mehr. Höhen, wie dieser Dichter sie als Klein-Epiker erklomm, werden in Zickzacklinien überwunden. Die Wegabstände sind schwieriger zu taxieren.

In der düstern Felsen- und See-Einsamkeit des „Nordlandes“ bilden der hübsche, individuell ausgelassene Scherz „Diner in Walhalla“, das kürzeste und liedmäfsigste von Strachwitz' episch-lyrischen Gedichten, und das eigenherrliche, schlicht humoristische, köstlich frische „Volksmärchen“ „Rolf Düring“ ein Duett für sich.

Unter den echt nordischen Stücken läfst „Der König immer der erste“, namentlich wegen seiner allzu prägnanten Gedrungenheit und rücksichtslosen Sprunghaftigkeit, wie ein flüchtiges Schattengebilde kalt. König Styrbiörn wird verdunkelt von „Frau Hilde“ und dem „Falschen Grafen“. „Frau Hilde“ insceniert in ihrer strengen, energisch steigernden Komposition und ihrem symbolisch originellen Ende vorzüglich die furchtbare, echt schottische Spuk- und Gruselstimmung, ohne doch tiefere, herzliche Teilnahme zu erwerben. „Das Lied vom falschen Grafen“ vereinigt den herben Elan der Ballade mit dem stolzen sittlichen Pathos der Romanze; es waltet darin die Nemesis der tragischen Gerechtigkeit.

Felix Dahn. Letzterer hat wie Strachwitz den Tod des Gewaltigen veranschaulicht; in seiner Ballade „König Richard und Blondel“ („Balladen und Lieder“, Leipzig 1878, III, 84) fällt auf des Königs glänzende Freundschaftstreue und ritterlich unvergängliche Liebessehnsucht der Hauptaccent. Strachwitz verherrlicht den heroischen Ritter ohne Furcht und Tadel.

[1]) J. G. Seidl, Ad. Ignaz von Tschabuschnigg, Adolf Stöber, Fedor Löwe, Ferd. Avenarius.

Von den drei persönlich gestimmten Gedichten „Maalstromsage“, „Das Geisterschiff“ und „Sigurd Schlangentöter“ macht das erste mit seiner harmonischen Disposition und ausdrucksvollen Form, noch mächtiger erfüllt wie der „Falsche Graf“ von den finstern Schauern des Nordmeeres, den reinsten Eindruck. „Das Geisterschiff“, wie das vorige „Seemärchen“ direkt als Erlebnis gegeben, hätte bei einer völlig einheitlichen Behandlung des dankbaren, anfangs sehr glücklich erfafsten Stoffes eine dichterische Leistung ersten Ranges werden müssen. Die ungedruckte Redaktion dieses Poems bedarf zwar in Einzelheiten scharfer Feile; aber ihr eignen eigentümlichere, intensivere, körperliche Schönheiten, ein wundersamer Ossianischer Glanz, und so ist sie in gewisser Hinsicht dem äufserlich runderen und geschlosseneren, gefällig pathetischen Finale der Buch-Ausgabe[1]) vorzuziehen. Noch weniger besagt etwas als Ballade die noch rhetorischer gehaltene Schwert- und Kampfschilderung des „Schlangentöters“: im Grunde prunkt da blofs eine feurige Philippika, ziemlich planlos gerichtet gegen das spekulierende Ellenkrämertum und seine Gleichgültigkeit der sozialen Not des Volkes gegenüber — als solche allerdings sehr wirksam.

Wie der Autor hier vielfach nur andeutend die alte Sage rekapituliert, so thut er es auch zu seinem eigenen Leidwesen[2]) in der andern Nibelungen-Historie: „Ein anderer Orpheus“. Diese lebhafte und gleichzeitig reservierte, kräftig vorwärts strebende Darstellung grausig harter Reckenschicksale fesselt nicht minder als die vollkommen konträre Behandlung desselben Themas durch H. v. Lingg.[3]) Die Krone des Ganzen, in dem poetischen Zauber von dem „Geisterschiff“ und dem „Andern Orpheus“ nur strichweise erreicht, verkörpert „Helges Treue“. Die knappe und markige Diktion, die ganz eigentümliche, überall wohlangebrachte, düsterglühende Pracht

[1]) Die ungedruckte Fassung kann sich gewifs in Ehren neben Zedlitz' „Geisterschiff“ („Gedichte“ S. 81) und Prutz' „Allerseelentag“ („Gedichte“, 1. Aufl., S. 63) behaupten.

[2]) Laut „Tunnel“-Protokoll.

[3]) „Gunnar“ in Linggs „Lyrischem. Neue Gedichte“, Wien und Teschen [1885], S. 86.

der Schilderung, die unvergleichliche Verklärung und Verinnerlichung des nordischen Heroismus erheben diese vollendete Verherrlichung keuscher, ewiger Liebestreue zu einem Paradestück[1]) der deutschen Balladen-Litteratur.

In dem Kranze der „Romanzen und Historien“ entsprechen den nordischen Balladen vier orientalische Erzählungen, die zwischen den beiden übrigen Gruppen dem Werte nach die Mitte einnehmen.

Die „Romanzen“ „Sonst und jetzt“, „Der Elfenring“ und „Das Lied von der armen Königin“ einerseits und die „Historien“ „Heinrich der Finkler“ und der französische „Crillon“ anderseits zeigen den reiferen Balladendichter in seinem Durchschnittskönnen.

Das Licht, die klipp und klar anschauliche Entfaltung und der dramatische Wandel der Bilder aus dem Ritterleben in „Sonst und jetzt“ wird durch die persönliche, unsymmetrische, ein wenig Heinisierende Einrahmung getrübt. Der Eichendorff-Heinisch traumselige, heifs elegische „Elfenring“ ist gleichfalls durch des Verfassers intimes Verhältnis geschädigt worden.[2]) Das teilweise deklamatorische „Lied von der armen Königin“, kaum merklich in ein paar Wendungen an die Heinesche Ausdrucksweise anklingend, sticht durch schneidende Kontraste hervor.

„Heinrich der Finkler“ und „Crillon“ sind zwar ganz selbständig gezeichnet worden. Doch nicht zu seinem Vorteil hat jenen der Dichter mit einem chronikenmäfsig breiten Vorbericht ausgestattet, und seine imposante, beziehungsreiche Gegenständlichkeit, seine getragene Weihepracht und gebietende Majestät atmet eine kühle Gröfse, auf die man gerade in dem Strachwitzischen Balladen-Tempo wenig vorbereitet

---

[1]) Damit kann selbst Gustav Renners Ballade „Sigrun und Helge“ („Gedichte“, 3. Aufl., Leipzig und Zürich 1896, S. 30) nicht im entferntesten wetteifern.

[2]) Dennoch viel bedeutender als Tschabuschniggs tändelndes „Elfenmärchen“ („Gedichte“, Dresden 1833, 4. verm. Aufl. Leipzig 1872, S. 54). Wie ein Nachhall von Heines „Tannhäuser“, Geibels „Herrn Walther“ und Strachwitz' „Elfenring“ erscheint die „Ballade“ in Marie-Madeleines „Auf Kypros“, Berlin [1890], S. 71.

ist.[1]) Etwas Starres und Steifes steckt auch in dem „Crillon". Indessen hat Strachwitz hier aus dem bescheidenen Stoffe gemacht, was gemacht werden konnte.

Von den orientalischen Erzählungen „Türkische Justiz", „Die Perle der Wüste", „Die Jagd des Moguls" und „Pharao" bläht sich die erste, sein erster Versuch in diesem Genre, ausgezeichnet durch der Schlufspartie durchsichtiges Helldunkel, mit malerischem, blendend üppigem Pomp sowie manchen bombastischen Hyperbeln. Dagegen spiegelt „Die Perle der Wüste" mafsvoll „die bunte Farbenpracht und Leidenschaftlichkeit"[2]) des Orients wieder, und vielleicht in keiner andern Erzählung hat der Verfasser so plastisch und feinfühlig die psychologischen Regungen seiner Personen und nicht oft so realistisch in sich gefestigte Charaktere fixiert wie hier. Freilich steht hier eigentlich ein Tier im Vordergrunde. Schon deshalb sind dieser Vorführung die beiden andern Geschichten, ein Herrscher- und ein Völker-Tableau, stofflich überlegen. „Die Jagd des Moguls" mit ihrem prangenden Kolorit à la Freiligrath und dem „überraschenden, donnernden Schlufs"[3]) von kolossaler Wucht und Greifbarkeit übt eine seltsam bannende Wirkung aus wie ein exotischer, bizarr gewachsener Riesenbaum über brennender Felsenöde; es gehört eine hohe, nicht immer willige Unbefangenheit dazu, hier die subjektive Rechts- und Moral-Frage nicht in die Gesetze der souveränen Ästhetik einzumischen. Dagegen wird der sonore Psalmenschwung, die gediegene Vornehmheit und die gefühlsmächtige, wahrhaft grofszügige Kürze des alttestamentlichen „Pharao" jedermann zu Herzen gehen.

Der Gipfel der „Romanzen und Historien" ist jedoch unter den fünf folgenden Dichtungen zu finden, den „Romanzen"

[1]) Vgl. „Heinrich der Finkler" in Fr. H. Poccis und G. Görres' „Festkalender", München und Wien [1834—39], XI, 3; „Heinrich der Vogler" von J. N. Vogl („Ährenkranz" S. 287, Vogls „Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden" S. 52); „Heinrich der Vogelsteller" von H. v. Mühler („Gedichte" S. 311); endlich Karl Geroks „Heinrich der Vogler" (Hubs „Deutschlands Balladen- und Romanzen-Dichter" II, 339) und H. von Linggs „Heinrich der Finkler" („Gedichte", Stuttgart 1870, III, 32).

[2]) „Tunnel"-Referat.

[3]) „Tunnel"-Protokoll.

„Wie ein fahrender Hornist sich ein Land erblies", „Der gefangene Admiral" und „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne", einerseits und den Historien „Hie Welf" und dem schottischen „Herz von Douglas" anderseits.

Der „Fahrende Hornist" ist eine der volksmäfsig simpelsten und sonnigsten, zweifellos die treuherzigste, deutsch innigste und liebenswürdigste Ballade, die Strachwitz geschaffen hat.[1]) „Der gefangene Admiral", der Monolog eines Seehelden, spricht verhüllt des Dichters eigene Meeres-Sehnsucht in kraftvoller dramatischer Steigerung und teilweise visionärer Beleuchtung derb lebendig und doch grofsartig edel aus. „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne" ist noch unmittelbarer aus visionären Gründen emporgekommen. Es wogt durch dieses blühend kolorierte, holdselig zarte und süfs flammende „Lied von Seligkeit und Sterben" ein Sturm wahrer Leidenschaft. Es ist, als hätte hier Strachwitz, ein moderner Roland, weniger äufserlich tosend als innerlich bewegend selber sein „Schwanenlied" gesungen.

„Hie Welf", von dem düstern Purpur welterschütternder Tragik umwallt, von symbolischen Perspektiven geweitet, auf aufserordentliche Kontraste zugestutzt, befriedigt im Gegensatz zu der „Jagd des Moguls" ästhetische und ethische Bedürfnisse in gleichem Grade. Es ist die bedeutendste der Strachwitzischen Geschichts-Balladen.[2]) — Die Ballade der Strachwitzischen Reife bezeichnet „Das Herz von Douglas". Als Epiker hat der Dichter sein Süjet behandelt, so sehr er auch mit dem schottischen „Schwerte von Bannockburn" übereinstimmt. Extensiv und trotzdem auffallend intensiv mächtig, einfach und doch oft erstaunlich bildhaft, zuweilen von köst-

---

[1]) Der „Tunnel", bez. H. von Mühler bedauerte sehr überflüssig die Einfachheit der Veranschaulichung. Dennoch: „Der rührende Gegenstand und die Tiefe der Empfindung erregte allgemeine Begeisterung". — Simrocks lombardischer Spielmann (Simrocks „Kerlingisches Sagenbuch", Frankfurt a. M. 1848, S. 43), aus der gleichen Quelle geflossen wie Strachwitz' „Fahrender Hornist", bedeutet nichts als eine saft- und kraftlose Versifikation.

[2]) Gottschall bewundert (1854) des Gedichtes „grofsartigen Freskenstil" und „ergreifende Anschaulichkeit": „Daraus erkennt man klar des Dichters grofse Begabung für das Epos".

lichem Glanze umzittert, in den verschiedenen Scenerien stets charakteristisch gestaltet, preist er in der modernisierten englisch-schottischen Balladenstrophe die ritterliche Freundestreue dermafsen ergreifend, dafs sein Sang als eine Perle der gesamten Douglas-Lyrik älterer und neuerer Zeit[1]) anmutet. Er ist die herrlichste Nachblüte und Neugeburt der „Chevy-chase". Der „Tunnel" rühmte sofort „Götz hat diesen schon an sich sehr anziehenden Stoff in seiner glänzendsten Weise ausgeführt." Nicht nur die Litterarhistoriker der jüngsten Periode,[2]) sondern auch die hervorragendsten Lyriker der Neuzeit, Storm, Fontane, Liliencron, haben ähnlich anerkennend geurteilt. Der zuletzt genannte Poet erklärt:[3]) „Die herrlichste, unvergleichlichste Ballade, die je gedichtet, schrieb Graf Strachwitz: „Das Herz von Douglas".

---

[1]) Denselben Stoff wie Strachwitz bearbeiteten: J. N. Vogl („Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden" S. 55 „Der Ritter mit dem blutenden Herzen"), G. Hesekiel „Neue Gedichte", Berlin und Leipzig 1866, S. 14 „Jacob Douglas"), J. Weilen (A. Sterns „Fünfzig Jahre deutscher Dichtung" S. 560 „James Douglas"), der letzte wirksam, aber doch mit viel zu aufdringlicher Dekoration und theatralischer Mache.

[2]) In erster Linie R. M. Meyer. Hub hat durch ein kleines Versehen (!) Hesekiels Gedicht über das Strachwitzische gestellt („Deutschlands Balladen- und Romanzendichter" II, 381).

[3]) „Der Mäcen. Roman" von Detlev von Liliencron. 3. Aufl. Berlin und Leipzig 1900. S. 59. — Auch der Lyriker und Litterarhistoriker C. Busse, der in seiner Litteraturgeschichte die Ansicht vertritt, Strachwitz habe „das Pferd und den Panzer — vor allem das Pferd! immer besser als den Helden herausgebracht", bezeichnet „Das Herz von Douglas" als die „beste deutsche Ballade".

IV.

Strachwitz' Bedeutung.

1. Strachwitz' Persönlichkeit in ihren Widersprüchen, Entwickelung in ihren Grundzügen und das Endergebnis seines Schaffens.

Wie eine zusammenfassende Rückschau darthut, weist Strachwitz' geistiges Bild mancherlei Gegensätze und Widersprüche auf. Doch aus allem Widerstreit geht eine ganze, gesunde Persönlichkeit hervor. In ihm verbinden sich kühne Phantasie und kritischer Verstand, kraftvolles Aufbäumen und bescheidene Selbstbeschränkung. Es teilen sich in ihn Nord und Süd. Nordische Stärke und deutsches Gefühl, orientalische Üppigkeit und hellenisches Mafs fliefsen in seiner Dichtung zusammen. Er ist ein Mann des Ideals und der Zeit, der Aristokratie ergeben und dem Volkstum geneigt. Ein neuer Stürmer und Dränger, beseelt von den Tendenzen modernisierter Romantik. Pathologische Züge eignen ihm ganz und garnicht. „Götz von Berlichingen" redivivus ist auch nicht Goetheschen Geblütes. Faustische oder Mephistophelische Pläne sind trotz jugendlicher Titanengebärden kaum jemals in ihm aufgestiegen, um Danteschen Tiefsinn und Shakespeareschen Universalismus hat er sich nirgends bemüht. Er ist keineswegs — was der Poet sein soll — als ein „Repräsentant der Weltseele" [1]) zu erachten. Daher konnte er unsern geistigen Besitz mehren, ohne jedoch wie unsere Klassiker das grofse, allgemeine Kulturleben zu fördern.

Seine rege Entwickelung tritt freilich auf all den Gebieten, in denen er sich poetisch bethätigte, hell zu Tage.

[1]) Hebbels Briefwechsel I, 29. (Brief vom 29. November 1836.)

Wird sein geistiger Horizont auch nicht überraschend erweitert, so wird er doch geklärt und im einzelnen vertieft. Leuchtet aus den „Liedern“ hauptsächlich seine Phantasie und Energie hervor, so walten in den „Neuen Gedichten“ nachdrucksvoller zugleich Geist und Gemüt. Seine Sensibilität hat zugenommen. Mit intensiverer Gefühlswärme vermählt sich reinere Lebenswahrheit. Das Anempfundene weicht dem Erlebten, die anregende Lektüre mehr und mehr der Macht des empfangenden und gebenden Herzens. Der Dichter erringt wachsende Selbständigkeit. In seinen letzten Schöpfungen haben sich Strenges und Zartes, Starkes und Mildes gepaart. Eine solche Gelegenheitspoesie — Gelegenheitspoesie in Goetheschem Sinne — giebt einen guten Klang.

Dennoch übertrifft sein Phantasiereichtum allemal seine Gedankentiefe. Aus dem Bann der Konventionen hat sich erst der Reifere hie und da entschieden herausgearbeitet. Um sich in genialer Weise hervorthun zu können, fehlte es ihm nicht blofs an vielseitiger und weitreichender, schöpferischer Begabung, besonders an neuen Ideen und gedanklicher Gründlichkeit, sondern auch an einer Epoche, in der er seine Kräfte zu köstlicher Blüte zu entfalten vermocht hätte. Die Zeit setzte seiner litterarischen Carriere Schranken entgegen, Hindernisse, an denen er persönlich gar keine oder die geringste Schuld trug. Was er säte, durfte er nur zu einem kleinen Teile ernten. Die grofse Welt wurde ihm und seine kleine Welt wurde jener nicht gerecht.

Neben Körner und Fouqué hätte sich Strachwitz in der romantisch gestimmten Periode der Freiheitskriege gewifs einen allwärts gefeierten Namen erworben. Seiner vollblütigen Natur genügte nicht „eine grofse That in Worten.“ [1]) Mehr noch: mit der revolutionär politischen Lyrik kam er empor, ohne sich ihr anschliefsen zu können. Die politische Richtung, welche er aus innerster Überzeugung verfocht, gelangte nicht zu voller Geltung. Bald nachdem er seine „Neuen Gedichte“ veröffentlicht hatte, brach die Berliner Märzrevolte aus. Was

[1]) „Antwort an einen Ungenannten im Morgenblatt“: Platens Werke I, 73 V. 40.

er geahnt hatte, das war eingetroffen. Unter dem Wandel vorwärts drängender, umgestaltender Ereignisse waren die Nachlebenden klüger als der Prophet. Strachwitz' Ton unheilverkündender Warnung paſste nicht mehr in das Konzert anbrechender, aufgezwungener Ruhe. Und nun schwieg er, weil er, von finsterem Kirchhofsfrieden umfangen, schweigen muſste.

Dem Dichter mangelte es jedoch nicht bloſs an dem ersprieſslichen Entgegenkommen seiner Epoche, sondern eben vornehmlich an der befriedigenden Lebenszeit. Frühreif hatte sich der „Erwachende" aus der Dunkelheit hervorgewagt. Ist aber der Verfasser der „Neuen Gedichte" für vollreif anzusehen?

Strachwitz' litterarische Verhältnisse in Anbetracht ihrer gesamten Ausdehnung wie ihres glänzendsten Punktes konnten seiner Individualität nicht dermaſsen zum Ausdruck verhelfen, wie es beispielsweise seinen langlebigen Kollegen Geibel und Fontane vergönnt sein sollte. Das Letzte, was er hervorbrachte, ist seine vollkommenste und selbständigste Leistung; aber es stellt in gewisser Hinsicht nicht seine eigentümlichste Schöpfung dar. „Venedig" lehrt keineswegs den ganzen Mann begreifen.[1]) Das einst keck hervorgejauchzte Wort: „Ich leide wenig an zerriss'nem Herzen" ist darin lebensmüde ausgeklungen. Der ursprüngliche, gesunde Strachwitz aber läſst an gediegener dichterischer Ursprünglichkeit zu wünschen übrig. Namentlich besitzt der „Erwachende" in viel dürftigerem Maſse Originalität, als man in andächtiger Freude an seinem frischen Temperament bisher zugeben oder erkennen mochte. Also hier wie dort wird ein wichtiges Daseinselement vermiſst. Doch man muſs es sich besonders an diesem Orte gegenwärtig halten: der „Erwachende" zählte 20 Jahre. Seine Meister und Muster waren ihm in dem Alter zu weit vorausgeeilt, als daſs er sie überhaupt mit seinem Vierteljahrhundert überall hätte einholen oder gar überflügeln können. In einzelnen Fällen hat es der Schüler ihnen freilich zuvorgethan. Aber streng genommen ist er zu harmonischer Ausbildung seines Könnens nur auf formalem Gebiete vorgedrungen.

[1]) Obendrein wurde dieser Cyklus von den Verwandten des Dichters volle 10 Jahre dem Publikum vorenthalten; er erschien verspätet: die einflusreiche Tageskritik hatte die Akten über Strachwitz bereits geschlossen.

Von seinem poetischen Schaffen liegt kein Abschluſs vor. Es werden mancherlei Proben zur Schau gestellt, die, in ihrer Art vollendet, vielverheiſsend in die Zukunft weisen. Wo hinaus wäre der Autor der „Germania“ 1848 geschritten? Hätte seine elegische Liebeslyrik, wie sie sich in dem Cyklus „Venedig“ präsentiert, noch an äuſserem und innerem Umfang gewonnen? Wäre er wie der wahlverwandte Fontane von der Balladisierung englisch-schottischer Stoffe zu der heimischen Region übergegangen, hätte er die Geschichte bevorzugt und würde er, was einzelne schildernde Terzinendichtungen im Keime enthalten, zu epischer Erzählung in groſsem Stil entwickelt haben? Glücklicherweise hat der Frühverstorbene mehr hinterlassen als solche Fragen ohne Antwort.

Konnte sich auch seine Begabung weder ausreichend in die Tiefe noch in die Breite dehnen, so sticht doch aus seinen gesammelten Gedichten immerhin eine stattliche Reihe schöner, wertvoller Leistungen hervor. Die starke poetische Intensität dieser einzelnen Stücke läſst die geringe Extensität seines Talentes im ganzen leicht übersehen. Ihren trefflichen Einzelheiten verdankt es auch die Strachwitzische Muse, daſs sie engeren und weiteren litterarischen Kreisen greifbar ihre Spuren eindrücken durfte. Strachwitz wirkte auf den Berliner „Tunnel“ wie auf seine Zeitgenossen überhaupt und selbst über seinen Tod und über seine Zeit hinaus.

2. Einfluſs auf zeitgenössische und nachlebende Dichter: besonders durch seine episch-lyrische Poesie.

Zunächst bildete Strachwitz seine „Tunnel“-Brüder durch seine elegante, glänzende Form.

Im allgemeinen nötigte er seinen Rivalen Chr. Fr. Scherenberg, welcher ihm derzeit im Berliner Sonntagsverein allein die Spitze bieten konnte, zu energischerer Bemühung und einer höhern Vers- und Reimtechnik. Strachwitz warf dem Scherenbergschen Gedicht „Auf das tausendjährige Bestehen Deutschlands“,[1]) welches der „Tunnel“ als das beste von fünf Konkurrenzgedichten über dasselbe Thema mit dem ersten Preise bedachte,

[1]) Jetzt betitelt, wie früher citiert (vgl. oben S. 145, Anmerk. 1): „Fest des tausendjährigen Deutschlands“.

unumwunden vor, es sei „ohne Schwung und in der Form roh“ ausgefallen. Das waren Anklagen, welche des Angeklagten Freunde nur „im allgemeinen zu hart“ finden konnten. Als am 3. September 1843 auf „Kennt ihr mein Lieb?“ und „Helges Treue“ — „Altes und neues Reisen“ [1]) folgte, da bemerkte der Referent sofort: „Cook hatte nach solchem Vorgänger einen um so schwereren Stand, als er wie gewöhnlich seinen Span als unfertig erklärte.“ Ende des Jahres (10. Dezember 1843) liefs desselben Poeten „Köhlerhaus“ [2]) trotz der „freilich noch nicht tadellosen Form“ . . . seine mehrfach verkündigte und durch langes Schweigen eingeleitete „Formenreinheitsperiode“ erhoffen. So weit aber Scherenberg seinem Nebenbuhler an originellen Ideen und echter Lebensweisheit überlegen war, so weit mufste er auch später hinter ihm formal, in der einheitlichen Ausarbeitung und durchsichtigen Gliederung seiner Süjets sowie in der Wahl angemessener sprachlicher Ausdrucksmittel zurückbleiben. Seine meisten Dichtungen haben schwer unter dem Mangel würdiger äufserer Ausstattung zu leiden. [3])

---

[1]) Jetzt betitelt: „Eisenbahn und immer Eisenbahn“: „Gedichte“ (1. Aufl.) S. 26.

[2]) „Gedichte“, 1. Aufl. S. 75, 3. Aufl., Berlin 1853, S. 111. Die erste Conception „Der Köhler“ wurde bereits am 3. Juli 1842 im „Tunnel“ vorgetragen. Das Faktum dieses „Trauer- und Schauergedichtes“ wurde von den Zuhörern „so übertrieben und en masse grausig, ja zum Teil unpsychologisch“ befunden, so „schön und grofsartig“ die Schilderung der Winternacht „mit Schneegestöber und Wolfspromenaden“ schon damals erscheinen konnte.

[3]) Scherenbergs überschäumende Kraft konnte nur in Stoffen, die auf eine ungestüme und rauhe Aussprache gleichsam prädestiniert waren, künstlerisch wirken. In solchen Fällen verwandelte sich der Fehler in einen überraschenden Vorzug: vgl. „Der Totengräber“ und besonders „Der verlorene Sohn“ in der 3. Auflage der „Gedichte“ S. 170, 155. Dasselbe gilt von vielen Partien der Schlachten-Epen „Ligny“, „Waterloo“ u. s. w. Nicht selten aber trifft bei Scherenbergs Dichtungen jenes herbe Urteil ins Schwarze, welches im „Tunnel“ seinen verunglückten „Lebensjahren“ (eine Vision — bisher ungedruckt) am 23. Februar 1845 zu teil wurde: der Form nach war dieses Produkt, „als brächte eine Bäuerin junge Hühnchen zum Verkauf, die noch die Eierschalen an den Flügeln und Beinen hängen hatten. Die Reime schienen zusammengekommen wie jene Maskengesellschaft, die die Polizei in Paris zur Haft beförderte. Das Versmafs stellt den Katarakt eines die Treppe herunterfallenden Holzhaufens dar“ (Protokoll von W. v. Merckel).

Bestimmter in formaler Richtung, gleichzeitig aber auch in der poetischen Haltung und Stimmung beeinflufste Strachwitz andere Tunnelianer. Seine Terzinen mögen B. v. Lepel für diese Form gewonnen haben: darin liefs Lepel wie sein Partner elegische Erotik am treffendsten zu Wort kommen.[1]) Zu einer männlich kräftigeren, freieren und feurigeren Aussprache in Minneliedern veranlafste der Dichter hingegen wenigstens zeitweilig E. Geibel, ohne jedoch der Geibelschen Strophentechnik seinen Stempel aufzuprägen.[2]) Strachwitz' Freiheits- und Vaterlandsdichtung hat nur in dem beschränkten Bezirk des „Tunnels" einen unmittelbaren, rasch verwehenden Nachhall gefunden.[3])

Wenn auch der Dichter in dem Cyklus „Venedig" Aufserordentliches geleistet hat, so ist er doch in Anbetracht seiner zahlreicheren „Romanzen", die durchschnittlich alle mehr oder minder bemerkenswerte Züge und charakteristische Schönheiten darbieten, unzweifelhaft bedeutender hervorgetreten. Jene Terzinen stellen die Höhe, diese episch-lyrischen Gedichte den

[1]) B. v. Lepel las freilich im „Tunnel" erst am 19. Oktober 1845 — „unverdauliche" — Terzinen vor („Bianca": 1. „Rom", 2. „Nach Tibur"), denen am 2. November 1845 Ghaselen folgten. Terzinen stehen in Lepels „Gedichten", Berlin 1866, S. 75 „Staub", S. 82 „Fata Morgana" (S. 98—103 „Ghaselen"). Hub hebt in „Deutschlands Balladen- und Romanzendichtern" II, 355 nur ganz allgemein hervor: „Der geniale Strachwitz hat bedeutenden Einfluſs auf ihn geübt, besonders dadurch, dafs er ihn für die Fortbildung der von Platen eingeschlagenen Richtung gewann".

[2]) Geibels „Troubadour" ist nach Goedekes Geibel-Monographie S. 287 bei dem Besuche Geibels in Frankenstein entstanden („Des Troubadours Abschied": „Juniuslieder" S. 239 f. I—VIII). In No. 2 und 5 dieser Dichtungen klingt der Strachwitzische Ton durch.

[3]) R. M. Meyer in seiner Litteraturgeschichte S. 372 schiefst wohl übers Ziel etwas hinaus, wenn er allgemein annimmt: erst Strachwitz lehrte die konservativen Parteigänger die beredte Sprache stürmisch-poetischen Angriffs. — Die Politik war laut „Tunnel"-Statuten von den Interessen dieses Vereins ausgeschlossen; doch wurde der betreffende Paragraph nicht streng gehandhabt. Strachwitz' freiheitliche Lyrik, insofern sie persönliche und poetische Freiheit betraf, beeinflufste, wie früher angeführt, sehr stark W. v. Loos' Terzinen „Offenes Feld" und ein paar Fontanesche Jugend-Poeme (vgl. oben S. 18 Anmerkung 2, S. 139 Anmerkung 3, S. 142 Anmerkung 2).

Brennpunkt seiner Lyrik dar. Seine „Romanzen“ haben der grofsen Menge am augenfälligsten imponiert. Sie haben ihm auch ein Häuflein Nachfolger bester Art zugeführt. Als „Klein-Epiker“ wirkte er thatsächlich epochemachend.

Nach Bürgers Beispiel hatten sich nur wenige Lyriker wie Schillers Jugendfreund Conz der natürlichen Schönheit von Percys „Reliques“ hingegeben. Aber keiner von allen hatte die englisch-schottische Form vollkräftig zu behandeln gewufst. Goethes „Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen“ laborierte dermafsen an klarer Ausgestaltung der Handlung, dafs sich der Verfasser bewogen sah, „ihr durch profane Darstellung zu Hilfe zu kommen.“ [1]) Schon die schwierige, kunstvolle Strophe hatte die reizvolle Schlichtheit des alten Liedes [2]) nahezu ganz erstickt. — Uhlands „Harald“ [3]) und besonders seine „Jagd von Winchester“ [4]) nähern sich durch ihre strophische Einfachheit und ihre prägnante Kürze viel stärker dem englisch-schottischen Balladenstil. Heines „Botschaft“ [5]) läfst in kleinem Umfange den zurückhaltenden Ton des düstern schottischen Volksgesanges sogar mit vorzüglicher Treffsicherheit erklingen. Aber eigentlich wird hier blofs ein balladenhafter Monolog gehalten. Und in dem regulär jambischen Versmafs ist die charakteristische rhythmische Freiheit der „Chevy-chase“-Strophe verloren gegangen.

Ebenso wenig wie die englisch-schottische Ballade war trotz Arndt und Fouqué die Nordlandlyrik zu Ehren ge-

---

[1]) Aus Goethes Anmerkungen „Über die Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen“.

[2]) Goethes Ballade beruht auf Percys Gedicht „The beggar's daughter of Beduall-green“ S. 364. Vgl. darüber die ausführliche Abhandlung „Goethes Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen und ihre Quelle“ von Stephan Wätzold in Lyons „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“ III, 502f.

[3]) Gedichtet nach einer von Conz verfafsten Ballade: vgl. „Uhland als Dramatiker“ von Keller S. 263.

[4]) In Uhlands „Gedichten“ S. 302, aus dem „Roman de Rou“: „Uhlands Beziehungen zu ausländischen Litteraturen“ in den „Beiträgen zur Litteraturgeschichte Schwabens“ von Hermann Fischer S. 111.

[5]) In den „Jungen Leiden“: Werke I, 40 No. 7; Heines „Schlachtfeld von Hastings“ (Werke I, 339) erschien erst in den „Historien“ des „Romanzero“.

kommen. Wohl hatten schon Friederike Brun, Buri und Lappe [1]), ferner Uhland, ausnahmsweise Schwab und Rückert [2]), weiterhin einzelne Dichter des „Ährenkranzes“, [3]) ferner K. E. Ebert, J. G. Seidl, Fr. v. Sallet, Kugler, Wolfgang Müller von Königswinter [4]) vor allem Gruppe, Matzerath, H. v. Mühler [5]), endlich Geibel, Hartmann [6]) und Heine [7]) skandinavische und dänische

---

[1]) „Gedichte“, 2 Bde., 2. Aufl. Zürich 1798 und 1801, und „Neueste Gedichte“, Bonn 1820, von Friederike Brun. „Der Luzienhügel“ III, 170 wie „Das Mädchen von Magna. Eine Ballade in 4 Gesängen“ II, 3 sind langatmige, Ossianisch-sentimentale Schauergeschichten. — „Gedichte“ von Christian Karl Buri, 2 Bde., Offenbach 1792; „Blätter“ von Karl Lappe, Stralsund 1824—29; „Sämtliche poetische Werke“, 5 Bde., Rostock 1836. Jener gestattete sich allzu ausgedehnte Reflexionen und gelehrte Anspielungen, dieser prosaische Wendungen und übermäfsig lange Ausmalung von Zuständen; zudem quillt aus ihm oft Ossianische Empfindsamkeit, und eine Reihe von Stücken sind nur Nachdichtungen von Mickle, Chatterton, Penrose, Rahbek, Baggesen u. a.

[2]) In Schwabs „Gedichten“ I, 190 „Blutrache. Nordische Sage in 3 Romanzen“; in Rückerts „Ges. Gedichten“ III, 183 „Nachklang“.

[3]) „König Hako“ von v. Nordeck und „Das Siebengestirn“ von Eduard Jahnens: „Ährenkranz“ S. 36, 91.

[4]) K. E. Ebert, „Der Königstochter Laune. Altdänische Sage“ („Gedichte“ S. 124). — J. G. Seidl, „Der Skalde“ („Gesammelte Schriften“, 6 Bde., Wien 1877—81, II, 154, daselbst auch ein triviales schottisches Gruselstück: „Mac Gregors Nachtritt“ I, 140). — Sallet, „Der starke Hakon“ („Gesammelte Gedichte“, 4. Aufl., S. 251). — Kugler, „Holger Däne“ („Gedichte“ S. 23). — Wolfgang Müller, „Harald“ („Balladen und Romanzen“ S. 59).

[5]) Gruppe schwankt in seinen Nordland-Balladen zwischen banaler Sentimentalität und plumper Kraft; offenbar hat er sich nicht blofs an Uhland, sondern viel mehr noch an Fouqués übertriebenem Nordlandsreckentum begeistert. Vgl. in seinen „Gedichten“, Berlin 1835, S. 116 No. 10 „Breit Uffo“, S. 113 No. 13 „Jung Ingolf und schön Guniswind“, S. 141 No. 15 „Therolf und Egil“ u. s. w. — In Matzeraths Nordland-Balladen überwuchern weichliche Schönheit, selbstgefällige Deklamation und verweilende Malerei; Abhängigkeit von Uhland. Vgl. in seinen „Gedichten“ S. 62 „König Svens Hochzeit“, S. 68 „Wereägar“, S. 71 „Heldenliebe“ etc. — H. v. Mühler liebt in Nordland-Balladen („König Sigurd“ in seinen „Gedichten“ S. 280) ein schauriges Dunkel; er hält zwischen Fouqué und Uhland etwa die Mitte ein. Vgl. oben S. 176.

[6]) „Zwei Könige“ und „Der letzte Skalde“ in Geibels „Gedichten“ S. 21 und 116. — „Gorm der Alte“ und „Dänische Ballade“ in Moritz Hartmanns „Gedichten“, Leipzig 1847, S. 76 und 81.

[7]) Heines Balladen dieser Art zwischen 1830 und 1847. Dänisch: zuerst in der „Zeitung für die elegante Welt“ am 1. Juni 1839 No. 105,

Sagen- und Historienstoffe episch-lyrisch bearbeitet. Gewifs haben auch namentlich die drei letztgenannten Lyriker vollkommen selbständig manchen brillanten Zug gethan. Aber es war Strachwitz vorbehalten, die englisch-schottische und die nordische Ballade in wirklich volkstümlicher und zugleich hervorragend individueller Weise zu gestalten. Beider Vorzüge wufste er sich anzueignen. Was seinen Vorläufern in guter Stunde einmal und zwar in gewissem Sinne einseitig, nicht vollpersönlich genug gelungen war, das förderte er reicher und oft auch kraftvoller zu Tage. Mittelbar konnte er insbesondere die „Reliques“ — ein Dreivierteljahrhundert nach Bürgers ersten Balladen — dem Verständnis des deutschen Publikums näher rücken, als es irgend jemand selbstschöpferisch vordem vermocht hatte. In seinem Geiste feierte ihr Geist auf deutscher Erde eine frohe Auferstehung.

In seinem Geiste: er hatte die alte Form, den Anforderungen der neuen poetischen Technik entsprechend, feinfühlig modernisiert. Er drang über die Nibelungenstrophe, die Lieblingsform der Klein-Epiker von Uhlands Gnaden, glücklich hinaus. Während der „Volksdichter“ Bürger den Stil der englisch-schottischen Ballade, gleichzeitig gebildet an deutschen Sagen und Liedern, oft mit Homerischer Ausmalung[1]) vermittelnd auf deutsche Stoffe übertragen hatte, übertrug ihn der „Romantiker“ Strachwitz, gleichzeitig erzogen an nordischen Sagas und Mythen, oft mit eigentümlicher, urwüchsiger Prägnanz auch auf nordische Stoffe. Diese steigernde Verbindung war in der deutschen Poesie bisher noch nicht versucht worden;

dann in den „Neuen Gedichten“: „Ritter Olaf“; zuerst in der „Ztg. f. d. eleg. Welt“ am 20. Dezember 1839 No. 249 („Die Wette“ 1830), dann in den „Neuen Gedichten“; „Frau Mette“: Werke I, 273, I, 249. Nordisch: zuerst in der „Ztg. f. d. eleg. Welt“ am 31. Mai 1842 No. 104, dann in den „Neuen Gedichten“ Werke I, 285 No. 23: „König Harald Harfagar“; zuerst in Frankls „Sonntagsblättern“ am 19. September 1847 No. 38, dann in den „Historien“: Werke I, 338: „Walküren“.

[1]) Bürger läfst es fraglich erscheinen, ob er in seinen Balladen nach englisch-schottischem Muster nicht „zu sehr auf eine andere Richtung der Sprachvollendung ausgegangen ist und über das Malerische und Ausführliche der Schilderung die schlagende Einfalt dramatischer Kürze und den Reiz des Natürlichen etwas verwischt hat“ (Dönniges' Einleitung zu den „Altschottischen und altenglischen Volksliedern“ S. 211).

sie ist sein eigenstes Verdienst. Demgemäfs ist Strachwitz' litterarhistorische Bedeutung in dem „Nordland" begründet. Hatte Fouqué namentlich in Romanen und Dramen das skandinavische Altertum popularisiert, so erwarb Strachwitz der nordgermanischen Reckenzeit in der Balladenpoesie das Bürgerrecht. Seine Vorgänger, selbst Uhland [1]), hat er in seinen nordischen Dichtungen durch den stürmischen Schwung und die wilde Wucht seines Vortrags um ein gutes Stück überflügelt.

Vorerst erwies sich seine „Romanze" wie seine Lyrik überhaupt in dem Berliner Zirkel und weiter in dem grofsen Publikum erfrischend und befeuernd. Seiner Erscheinung haftete gerade hier am wenigsten etwas von dem feilen und verwaschenen Wesen vielschreibender Litteraten an. Er schenkte den deutschen Lesern „kein Buch der Thränen" (S. 263 [3] V. 1) und des Handwerks. Einerseits arbeitete er auch episch-lyrisch und in diesem Gebiete vielleicht am nachdrücklichsten dem verweichlichenden Gefühlskultus entgegen, wie solchen vornehmlich Heine und Lenau, dann aber ebenso Eichendorff und Geibel, vollends Ferrand und andere Dichter des Weltschmerzes aufkommen liefsen. Anderseits setzte er der unkünstlerischen, oberflächlichen Balladenmanier, die von Uhlands Schülern, von Schwab, Simrock und andern schwäbischen und rheinischen Poeten gehandhabt wurde, energisch einen Damm entgegen. Einige der vorzüglichsten „Tunnel"-Lyriker schulten sich bei ihm in der Kunst, die Sage des Nordlandes und schottischen Hochlandes, endlich verwandte deutsche Stoffe frisch und frei zu ergreifen und ihr die nächstliegende adäquate Form mitzugeben. Es waren Geibel, B. v. Lepel, Th. Fontane, dann aber auch Georg Hesekiel, Felix Dahn und Hugo v. Blomberg. [2])

[1]) Wilh. Müller vermifst an Uhlands nordischen Balladen den nordischen Charakter: „Das riesenhaft Grofsartige jener Eiswelt mit ihren Recken und Drachen tritt in einem zu sehr verkleinerten Mafsstabe und in zu abgeschliffenen Formen hervor, um seinen Charakter zu behaupten" („Vermischte Schriften" IV, 135). Müller beurteilt indessen Uhlands Balladenpoesie zu sehr von dem einseitigen Standpunkt des eingeschworenen Liederdichters.

[2]) Daher durfte Bartels in seiner Litteraturgeschichte behaupten, Strachwitz sei „namentlich als Balladendichter für die Berliner und Münchner vorbildlich" gewesen.

In den „Juniusliedern“ finden sich ein paar Balladen — „Des Deutschritters Ave“, „Die Windsbraut“, „Herr Walther“ [1]) — die mit ihrem raschen Rhythmus und männlichen Reim, mit manchen schlagfertigen Wendungen und dem kühnen Gang der Handlung direkt an die Percy-Ballade erinnern. Diese einfache Form hat sich Geibel jedoch vorher wie auch in späterer Zeit — wenigstens episch-lyrisch — nirgends zu nutze gemacht. „König Sigurds Brautfahrt“ (Berlin 1846) [2]), abgefafst in der alten Nibelungenstrophe, auf nordische Sage gegründet [3]), entrollt ein grofsartiges Bild todesmutigen germanischen Helden- und Minnelebens. Die Anregung zu dem kleinen Epos, das wegen seiner schönen, klaren Darstellung viele Freunde und Anhänger gewann [4]), braucht wohl nicht in der Ferne gesucht zu werden.

Zeitweilig verliefs B. v. Lepel [5]) die italienische glänzende Farben- und Formenwelt [6]), um, noch weitergehend als Geibel, englische und dänische Stoffe zu balladisieren. Trotz seiner stark ausgebildeten Neigung zu komplizierten Strophen und zu breiter Betrachtung hat auch er sich hin und wieder der

---

[1]) In den „Juniusliedern“ S. 158, 161, 169, in den „Werken“ II, 151, 161, 169. „Herr Walther“ wurde bereits erwähnt: vgl. oben S. 199, Anmerkung 2.

[2]) In dem „Tunnel“ vom Verfasser vorgelesen am 21. Dezember 1845, bereits in der „Hannoverschen Morgenzeitung“ gedruckt im Juli 1845 No. 115—119 S. 457 f.; in den „Werken“ II, 194 f.

[3]) Den Stoff entnahm er — nach Goedekes Geibel-Monographie S. 293 — Afzelius' schwedischen Volkssagen und Volksliedern in Ungewitters Übersetzung I, 271 f.: auf diese wurde er vielleicht von Strachwitz direkt hingelenkt.

[4]) In dem folgenden Jahrzehnt erschienen freilich erst: J. Rodenbergs „König Haralds Totenfeier“, Marburg 1853, Adolf Sterns „Sangkönig Hiarne. Ein nordisches Märchen“, Leipzig 1853, C. A. Bruhins „Skalde. Nordlands Sagen“, Glarus 1854, Felix Dahns „Harald und Theano“, Berlin 1855, Kurt Oswalds „Harald Sängerkönig d. i. das Lied von der Liebe Macht“, Leipzig 1857 etc.

[5]) Beiläufig ist an dieser Stelle auch auf W. v. Loos hinzuweisen, der in seinem „Fähndrich“, wie die früher mitgeteilte 1. Strophe zeigt (vgl. oben S. 187 Anmerkung 1), Strachwitz' erweiterte „Chevy-Chase“-Strophe (Form des „Fahrenden Hornisten“) übernommen hat.

[6]) Ich erinnere nur an Lepels 1. Gedicht-Sammlung: „Lieder aus Rom“, Berlin 1846.

„Chevy-chase"-Strophe mit ihrer flüchtigen und doch energischen Bewegung und volkstümlichen Redeweise entschieden angenähert. [1]) Strachwitz' gewaltigen Ton vermochte er freilich nur annähernd in seinen vielgerühmten „Dänenbrüdern" zu treffen. In diesem Stück hat die äufsere Ausstattung bereits leicht wieder das Aussehen gefällig gerundeten Kunststils angenommen. [2])

Am nächsten aber steht von jenem Triumvirat dem „Klein-Epiker" Strachwitz Theodor Fontane.

Nachdem dieser offiziell am 29. September 1844 Mitglied des „Tunnels" geworden war, lernte er eine Reihe Strachwitzischer Balladen auswendig und „war bald einer der Eifrigsten in der Strachwitz-Gemeinde." [3]) Etwa zwanzig Jahre hielt er nach eigenem Geständnis an dieser „litterarischen Jugendliebe enthusiastisch" fest: in diesen Jahren aber bildete er sich zum

[1]) Vgl. „Sophie Schwerin" und „Der treue Sänger" in seinen „Gedichten" S. 3 und S. 40. Volkstümlich geartet war auch z. B. „Der Wächter" („König Arthur schlief, der Wilde") — englische Sage — im „Tunnel" 1846 vorgetragen.

[2]) „Die Dänenbrüder" in Lepels „Gedichten" S. 30, im „Tunnel" zuerst vorgetragen am 16. März 1851, wurde in einer, damals von diesem Verein veranstalteten Balladen-Konkurrenz am 6. April 1851 durch eine „Ehrenerklärung" ausgezeichnet, ebenso Heyses („Höltys") „Thal des Espingo" (vorgelesen am 2. März 1851), in seinen „Gedichten" (1872) S. 149, während Fontanes „Tag von Hemmingstedt" (vorgelesen am 2. März 1851, in seinen „Gedichten" S. 196) den Preis erhielt. Der greise Fontane hat Lepel gerade im Hinblick auf „Die Dänenbrüder" („Von Zwanzig bis Dreifsig" S. 486) das „rechte Kompositionstalent" abgesprochen. Und so findet er sich in seinem letzten Urteil mit einem Schlufsvotum des jungen Heyse zusammen, der am 30. März 1851 das Gedicht in einem „Deliberationstunnel" „abwechselnd ein Drama in nuce, dann eine gereimte Chronik" nannte. Hub („Deutschlands Balladen- und Romanzendichter" II, 357) bemerkt: „Zu seinen glücklichsten Schöpfungen gehören „Die Dänenbrüder", im Stil der englischen Ballade." Thatsächlich sind nur einzelne Partien dieser Dichtung reizvoll, lebenswarm und plastisch ausgearbeitet.

[3]) „Der Tunnel über der Spree": Fontanes „Von Zwanzig bis Dreifsig" S. 278 f. Irrtümlich hat Fontane ebendaselbst seinen Eintritt in den „Tunnel" auf den Mai 1844 verlegt und unter den Strachwitzischen Balladen, welche er damals auswendig gelernt haben will, auch „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne" citiert (S. 287). — Vgl. über Fontanes Jugendpoesie meine Abhandlungen: „Th. Fontanes erste lyrische Dichtungen" in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung", München 1899, No. 128 und „Th. Fontanes erste Balladen" in den „Stimmen der Gegenwart", Eberswalde 1900, No. 7—9.

Meister der Ballade aus, um dann seine Kraft mehr und mehr, schliefslich nahezu völlig, herb realistisch und oft derb humoristisch der Prosa, der Schilderung märkischer Erde zu widmen. — Als Balladendichter knüpfte er direkt an Strachwitzische Lieblingsthemata an. Mit seinem „Towerbrand“ („Gedichte“ S. 169) eröffnete er am 15. Dezember 1844 nach kurzem Umherirren in allen möglichen Stoff- und Stilgebieten die grofse Balladenreihe des „Englisch-Schottischen“ („Gedichte“ S. 87 f.); Percys „Reliques“ und Scotts „Minstrelsy“ machte er sich erst in dem Sturmjahre 1848 vertraut.[1]) Neun oder zehn Jahre nach jenem glücklichen, ermutigenden Debüt erstieg er in seinem kraftvoll herzlichen „Archibald Douglas“ einen Gipfel in diesem Terrain, den Glanzpunkt seiner episch-lyrischen Poesie: hier hatte er sich wie Strachwitz der englisch-schottischen Form in ihrer veredelten Eigenart bemächtigt. Seine „Marie Duchatel“ („Gedichte“ S. 136) kopierte die „Chevy-chase“-Strophe sogar in ihrer bequemen Reimeinschränkung auf die geradezahligen Verse. Frühestens in den fünfziger Jahren machte er sich an jene Dichtungen, die er zuguterletzt als „Nordisches“ zu einer Gruppe zusammenfafste („Gedichte“ S. 61 f.). Fontane verfährt in seinem Strophenbau mannigfaltiger als Strachwitz, ohne jemals in pretiöse Künstelei zu verfallen. Nur geht er in seiner schöpferischen Thätigkeit — eine Folge des reichlichen Eingreifens seines klaren Verstandes — weit häufiger und frappanter auf schlagende Pointen aus. Endlich hat dieser umsichtige Welt-Interviewer und gewiegte Menschenkenner seine Personen oft individueller und in scharf umrissenen, wechselvolleren Situationen gezeichnet als sein junger Lehrer. Den eigentümlichen Zauber der Strachwitzischen Persönlichkeit, ihre lichte Jungherrlichkeit, die sich in der Frische des stürmischen Tones und dem Glanze des formalen Stils offenbart, konnte er selbst in seiner reifsten Periode nicht überbieten, geschweige denn verdunkeln. Mit gerechtfertigter Bewunderung hebt Theodor Storm, der „Tannhäuser“ des „Tunnels“,

[1]) „Zwei Bücher, die auf Jahre hin meine Richtung und meinen Geschmack bestimmten“ („Von Zwanzig bis Dreifsig“ S. 282). In diese Richtung und zu diesem Geschmack war jedoch Fontane durch die Lektüre der Strachwitzischen Gedichte längst geführt worden.

an seinen Balladen den „schwunghaften Vortrag“ und das „feine Pathos“, „eine gewisse Feierlichkeit und Pracht der Sprache“ hervor, „wie wir solches seit Schillers Dichtungen dieser Art nur noch in dem „Herz von Douglas“ von Strachwitz gefunden haben.“ [1]) Ein wärmeres Lob mochte sich der leidenschaftliche und unwandelbare Verehrer jenes Strachwitzischen Gedichtes wahrlich nicht wünschen.

Hesekiel, der sich wie Fontane — und zwar viel früher, aber auch unbedeutender — in dem Brandenburger „Sumpf und Sand“ [2]) als Erzähler bewähren sollte, hat gleichfalls in englisch-schottischen Balladenstoffen den Anschluſs an Percy probiert, formal jedoch unter Einmischung weiblicher Reimpaare und mit minder intensiv sinnlichen Reizen. Er wuſste lebendig, aber nicht feurig, witzig, aber nicht gewaltig, fern von imposanter Gröſse darzustellen. Die schroffen Gegensätze und kecken Sprünge des echten Balladenstils lagen abseits von seiner Straſse. Über chronikenhafte Schmucklosigkeit und treuherzige Einfachheit konnte er sich nur schwer emporschwingen. Wie bemerkt, wagte er es, in seinem „Jakob Douglas“ mit Strachwitz zu rivalisieren (vgl. oben S. 208 Anmerk. 1, 2). Wer in diesem Wettstreite verlieren sollte, stand von vornherein fest.

Dagegen verstand Dahn namentlich in englisch-schottischen Süjets Glut und Kraft zu vereinigen. Auch in Dichtungen aus der deutschen und nordischen Nibelungensage that er sich rühmlich hervor. [3]) Gründlicher hat er sich freilich erst in späterer Zeit wie Fontane mit den trotzigen Königs- und Reckengestalten des alten Nordlandes befaſst. [4]) Wie jener, sogar aus eigener Initiative, schöpfte er ungefähr in den

[1]) „Litteraturblatt des deutschen Kunstblattes“, Berlin 1855 No. 21.

[2]) „Zwischen Sumpf und Sand. Vaterländische Dichtungen“, Berlin 1863, von Hesekiel entsprechen dem „Deutschen Märkischen“ in Fontanes „Gedichten“ S. 185 f.: in diese Abteilung sind auch „Männer und Helden, 8 Preuſsenlieder“ (Berlin 1850) eingereiht worden.

[3]) Vgl. in Dahns 2. Gedicht-Sammlung („Gedichte“, Stuttgart 1873): S. 96, 167, 168, 171 „Jung Sigurd“, „Lied Siegfrieds“, „Kriemhilde“, „Hagens Sterbelied“. — Eingehendere Charakteristik der Gedichte Dahns in meinem Essay „F. Dahns Lyrik“ („Magazin für Litteratur“ 1902, No. 4).

[4]) „Balladen und Lieder“ S. 22 „Harpa“ etc.

gleichen Jahren aus den „Reliques“ unmittelbar,[1]) ohne sich von der englisch-schottischen Form dauernd und eng fesseln zu lassen.[2]) Wie Fontane auf ihn („Waiblinger“) 1852 im „Tunnel“ einwirkte,[3]) so wurde seine Aufmerksamkeit wiederum auf den schlesischen Poeten zurückgelenkt. Dahn ist romantisch angelegt und heifsblütig geartet wie Strachwitz. Er verfährt lyrischer, weitschichtiger und weitsichtiger als jener; er neigt zu Helden-Monologen, Völker-Chören und romanhaften Cyklen. Unendlich vielseitiger in dem Balladen-Fache und seiner poetischen Produktion insgemein, läfst seine Individualität auch manchmal die geschlossene, unbeugsame Festigkeit der Strachwitzischen Persönlichkeit vermissen.

Eine noch offenkundigere Vorliebe als die vorigen Lyriker für die (modernisierte) „Chevy-chase“-Form und ihr schwüles, blitzeschwangeres Kolorit zeigte der wie B. v. Lepel verschollene Maler und Verserzähler Hugo von Blomberg. Selbst in dem einfachen Stimmungsbild bethätigte er diese Neigung. Wohl gestaltete er südliche Terzinen-Historien, er meisterte die spanische Romanze, und wie Fontane und Hesekiel wandte er sich der brandenburgischen Vergangenheit zu. Sein Bestes leistete er in englisch-schottischer und nordischer Sage und Geschichte: knapp und klar, kunstvoll, aber — nach der Meinung seines Rivalen Fontane — ohne die Macht des

---

[1]) 1846—48. Vgl. Dahns „Erinnerungen“, 5 Bde., Leipzig 1890—95, I, 196 und II, 505.

[2]) In seiner 2. Gedicht-Sammlung hat Dahn die modernisierte „Chevy-chase“-Strophe blofs ausnahmsweise gebraucht. Seine ersten „Gedichte“ (Berlin 1857) — mir nicht zugänglich — enthalten nach seinen „Erinnerungen“ II, 432 auch jene Balladen, mit denen er im „Tunnel“ glücklich, besonders von Fontane anerkannt, debütierte. Es waren „englische Stoffe“, nach der Anregung von Percys „Reliques“ frei erfunden: „Gedichte“ I, 202. 225, 248, 280 („Lord Murray und Lady Anne“ etc.). Hub citiert in „Deutschlands Balladen- und Romanzendichtern“ II, 707 zur Charakteristik von Dahns episch-lyrischen Dichtungen eine Kritik aus dem „Abendblatt der Neuen Münchener Zeitung“ (1856 No. 275): „Im ganzen kennzeichnet sie eine etwas einseitige Vorliebe für die englische Balladenform, und der Dichter hat wohl auch viele Motive dort herübergenommen“.

[3]) „Ralf Douglas und Rob Percy“ („Balladen und Lieder“ S. 92) klingt deutlich an Fontanes berühmten „Archibald Douglas“ an. Vgl. auch in Dahns „Gedichten“ „Childe Arthur“ und „Ralph Douglas“ II, 135 und 141.

„eigenen Stils“.[1]) In Balladen wie „König Sieghands Schwert“, „John Morton“ und „Die Erbin von Burton-Hill“ (Str. 1!)[2]) ist wohl ein Hauch des Strachwitzischen Geistes zu spüren.

Natürlich sind auch kleinere Talente des „Tunnels“, Friedrich Eggers und selbst Fedor v. Köppen,[3]) die sich freilich noch unmittelbarer als Dahn an Fontane anlehnten, für manche Anregung dem frühverstorbenen Balladenmeister zu Dank verpflichtet.

Endlich haben selbst einzelne Lyriker der zwei letzten Decennien von Strachwitz' episch-lyrischer Poesie profitiert. Detlev v. Liliencron,[4]) ein Bahnbrecher der modernen Fin de siècle-Lyriker, in den achtziger Jahren unbestritten ihr Haupt und Führer, hat dänische und schleswig-holsteinische Stoffe in

---

[1]) Fontanes „Von Zwanzig bis Dreifsig“ über Blomberg S. 391—398. Blomberg trat in den fünfziger Jahren in den „Tunnel“ ein („Maler Müller“).

[2]) „Bilder und Romanzen. Dichtungen“ von H. v. Blomberg. Breslau 1860, S. 118, 246, 252. Vgl. auch daselbst „Der Herr Marquis“ S. 146 und „Vom treuen Wingo (Aus dem Saxo Grammaticus)“ S. 307.

[3]) Fr. Eggers war wie W. v. Merckel nach Fontanes scharfem Urteil ein Dilettant, der lediglich als Konkurrent seiner erfolgreichen Balladen mit „Haralda“ und „König Radgar“ „in herkömmlicher Nibelungenstrophe . . . in die Schranken ritt“ („Von Zwanzig bis Dreifsig“ S. 314). Die beiden Stücke standen zuerst in: „Argo. Belletristisches Jahrbuch für 1854“, herausgegeben von Fontane und Kugler, Dessau 1854, S. 241 f., dann in Eggers „Gedichten“, Breslau 1874, S. 148, 152 (3. Aufl. 1890). „Der Trompeter“ S. 160 (modernisierte „Chevy-chase“-Strophe) erinnert an den Strachwitzischen Ton. Eggers wurde noch zu Strachwitz' Lebzeiten, am 3. Januar 1847, „Tunnel“-Mitglied. Vgl. über ihn: Heinrich Seidel, „Von Perlin nach Berlin“, Leipzig 1894, S. 270 f. F. v. Köppen, der „Willamowitz“ des „Tunnels“, liefs sich in seinen flott volkstümlichen, derben, manchmal breitspurigen „Männern und Thaten. Vaterländischen Balladen“, Lpz. 1881, einer Verherrlichung des märkisch-preufsischen Soldaten- und Königtums, zunächst von Fontanes „Männern und Helden“ leiten. Gern verwertet er Strachwitz' modernisierte „Chevy-chase“-Strophe, und vornehmlich in dem „Spielmann von Düppel“ S. 38 hallt die Strachwitzische Weise fort („Der fahrende Hornist“ und „Gudruns Schlangenturm“).

[4]) In seiner episch-lyrischen Poesie kann z. B. auch Albert Matthaei in Form und Stoffwahl (Nibelungensage, englische, nordische Historie) — im übrigen ein Lyriker von frischer, leicht humoristischer Goethe-Mörikescher Tonart — an Strachwitz' Balladen gemahnen. Vgl. „Fürchtet euch nicht. Gedichte“, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien 1891, S. 49: „Der Nibelungen Ausfahrt“, S. 57 „König Edwys Beichte“ (modernisierte „Chevy-chase“-Strophe): Cottascher Musenalmanach, herausgegeben von Otto Braun, Stuttgart 1894,

Percy-Strachwitzischem Stil bearbeitet.[1]) Urwüchsiger, strammer und auch knorriger als seine Vorläufer, besonders als der stoffverwandte Lepel, steht er hinter diesen, Hesekiel ausgenommen, in Hinsicht seiner künstlerischen Durchbildung zurück. Er verfährt realistischer, aber auch roher und zwar weniger in der äufsern Form als vielmehr in der poetischen Ausdrucksweise. Von Strachwitz', Fontanes, Dahns und Blombergs verklärender Güte ist bei ihm wenig zu merken. Wo Hesekiel und F. von Köppen oft gar zu gleichmütig und geschwätzig in die Breite getappt sind, da ist er oft gar zu tollkühn und wortkarg bündigster Kürze nachgejagt. Sein „Antithesen-Lakonismus" geht in Manier über.[2]) — Trotz aller Selbstherrlichkeit ist diesem kraftstrotzenden Poeten die ältere Generation, welche ihm die Wege ebnete, nicht aus dem Gedächtnis geschwunden. In rascher Rückschau hat er einmal ganz beiläufig, aber doch sehr treffend die hervorragendsten deutschen Balladendichter nach ihrem innern Zusammenhang und Wert aneinander gereiht.[3]) Ihn dünkt Platens episch-lyrische Poesie „sehr honett,

Doch ohne Funkelfeuer, Kolorit.
Bei Bürger, Strachwitz, Uhland, Dahn, Fontane,
Wie scheint und schimmert die Balladenfahne!"

Und Strachwitz gerade zählt zu seinen Lieblingen im Kreise der deutschen Lyriker.

IV, 209 „Die letzten Bonden" (1—3), 1895 V, 193 „König Hannes" (1, 2), 1898 VIII, 180 „Edwys Krönungsmahl" (modernisierte „Chevy-chase"-Strophe). — Nach R. M. Meyer, Litteraturgeschichte S. 930, sollen die „Gedichte" (Göttingen 1897) von Börries von Münchhausen Einflüsse von Strachwitz und Fontane verraten. Auch in dieses Jüngsten „Balladen" (Berlin 1901) und „Juda" (Goslar 1901) sei „etwas zu viel Strachwitz" („Das Herz von Douglas" in der „Nation" 1901).

[1]) Liliencrons „Sämtliche Werke", Bd. 7, „Kampf und Spiele", Bd. 1 der „Gesammelten Gedichte", Berlin 1897: S. 53 „Wiebke Pogwisch", S. 152 „Hartvich Reventlow". Weiblich gereimt in den geradezahligen Versen: S. 13 „Die Kapelle zum finstern Stern", S. 15 „König Abels Tod" (Stoff von Lepels „Dänenbrüdern"), S. 22 „Herzog Kant der Erlauchte".

[2]) Vgl. „Neue Lyrik (Schlufs)". Von Karl Bleibtreu in M. G. Conrads realistischer Wochenschrift „Die Gesellschaft", München 1885, I, 571 f. Daselbst wird kurz vorher in dem einleitenden Artikel S. 553 Alberta von Puttkammer als ein „weiblicher Graf Strachwitz" gewürdigt.

[3]) „Verbannt" in Liliencrons „Gesammelten Gedichten" I, 106 Str. 19_{5}—$_{8}$.

3. Stellung in der Litteraturgeschichte und Bedeutung für das grofse Publikum von heute und morgen.

Zweifellos hat Strachwitz die neuere deutsche episch-lyrische Poesie seit Uhland in ihrem Lauf bestimmt. Daher hat er mindestens als Balladendichter einen festen Platz in der Litteraturgeschichte zu beanspruchen. Er vermittelt zwischen E. Geibel und Th. Fontane. Von dem Geibel der vierziger Jahre ziehen sich zahlreiche Fäden zu dem Anfang des Jahrhunderts zurück, von dem Fontane der vierziger Jahre dringen bereits manche Strahlen in das Ende des Jahrhunderts vor. Zwischen beide gestellt, spiegelt Strachwitz — was den Geist seiner Dichtung betrifft — den Übergang der Romantik zum Realismus. Nur ist er im ganzen noch sozusagen mehr Geibel als Fontane. Jenem schliefst er sich vor allem in seiner patriotischen Kampf-Lyrik an, diesem geht er in der episch-lyrischen Dichtung voraus. Trotz mannigfacher Nachteile bietet sich seine Produktion dem Litterarhistoriker in gleichmäfsigerem Gusse dar als die seiner Nebenmänner. Auch verfügt sie trotz alledem und alledem über eine viel entschiedenere Färbung als die Geibelsche.

Nicht blofs ein Abschnitt der „Neuen Gedichte", sondern im Grunde die ganze Strachwitzische Poesie ist „Den Männern" zugeeignet. Sie verlangt eine laute, kräftige Recitation durch ein volles, sonores Organ. Der leidenschaftliche Lobredner des Ewig-Weiblichen mufs gerade in Anbetracht der Hauptmasse seiner erotischen Lyrik als der Verfechter und Verherrlicher des Ewig-Männlichen gelten. Ihm haftet immer etwas Tyrtäisches an. Besonders der junge Strachwitz steht dem jungen Geibel, den man überstrenge zum Backfisch-Poeten hat proklamieren wollen, in dieser Richtung schroff gegenüber, während der kernige, trotz aller Begeisterungsfähigkeit etwas berlinisch nüchterne Fontane den Boden der glühend sinnlichen „Frauen"-Dichtung kaum vorübergehend betreten hat. Alle drei Autoren, auch der Autor der „Männer und Helden",[1]) reichen sich als gläubige Jünger des Grafen Platen die Hand.

[1]) Fontanes einziger Sonetten-Cyklus — im „Tunnel" vorgetragen am 12. April 1846 (1—4) und am 16. April 1846 (5—10), bisher ungedruckt

Ein noch höheres Ansehen gewinnt Strachwitz natürlich für einen Litteraturforscher, der etwa wie August Kahlert, nur tieferbohrend und methodischer, eine Geschichte der schlesischen Dichtung schreiben wollte. Da ist er unter den Poeten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts der bemerkenswertesten einer. In dieser Gemeinschaft rangiert er am ungezwungensten zu einem gleichalterigen, gleichfalls früh erblichenen Standesgenossen, dem formvollendeten und gedankentiefen Verfasser revolutionär politischer Canzonen, Max Waldau, d. i. Georg Spiller von Hauenschild (1822—1855).[1]) Von den schlesischen Lyrikern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts leuchtet nur ein einziger[2]) aus dem grofsen Haufen hervor, und dieser eine erinnert in seiner schwermutsvollen, weihevoll entsagenden Liebespoesie stark an Strachwitz' reife Terzinen-Erotik, Prinz Emil von Schönaich-Carolath. In den manchmal etwas Heinisierenden „Liedern an eine Verlorene" (Stuttgart 1881) und namentlich in den eigenartigeren „Dich-

aufser der von mir veröffentlichten „besseren Hälfte" in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung" 1899 No. 128 — ganz in weiblichen Reimen, in dem zweiten Teile der Form in der Reimverschlingung der Terzine abgefafst, formal also ganz Platens Vorbild entsprechend, war vorzugsweise seiner jungen Liebe gewidmet; in No. 5 (V. 1—4) klagte er mit echt Platenschem Unmut: „Zur Geltung kommt das klägliche Gelächter; Sei Bänkelsänger oder Farbenreiber, Sei Dorfschulmeister oder Eseltreiber, Sei was du willst, nichts gilt allein der Dichter". Fontane war auch, ehe er in den „Tunnel" eintrat, Mitglied eines Platen-Vereins gewesen. Doch haben sich z. B. Lepel und Dahn viel enger an jenen Meister des Sonetts in der Pflege der reinen, kunstvollen Form angeschlossen.

[1]) Über ihn handelt Gottschall in dem citierten Aufsatz in „Nord und Süd": „Ein vergessener Dichter." Vgl. auch desselben „Deutsche Nationallitteratur" (1891) III, 201. — Strachwitz und Waldau an die Seite treten nur noch Heinrich Hoffmann von Fallersleben und Friedrich von Sallet, beide der revolutionär politischen Dichtung ergeben, der eine naiv leichtlebig und keck witzig, der andere gedankenernst und scharf satirisch, jener als Dichter von Kinderliedern ausgezeichnet, dieser vielleicht am bekanntesten durch sein „Laien-Evangelium" (Breslau 1840); endlich Eichendorff und August Kopisch, letzterer besonders begabt für die originelle Schilderung zart und grob humoristisch erfafster „Kleiner Geister". Holtei, als Lyriker vor allem Dialektdichter, kommt hier jedenfalls nicht in Betracht.

[2]) Sonst sind von schlesischen, neueren Lyrikern noch namhaft zu machen: Adalberta von Puttkammer, Max Kalbeck und Paul Barsch.

tungen“ (Stuttgart 1883)[1]) hat dieser gewaltige Byronianer, vollsinnlich und tiefsinnig, weit umwandelnd in der Welt und doch gut deutsch, die Stimmung des Cyklus „Venedig“ selbständig fortgesetzt. In seinen Liedern entspinnt er hoheitsvolle, düster flammende Träumereien über den Scherben seines jungen Liebesglückes; es ist ein Schmerz, der beständig in ein Excelsior mündet, in die Hoffnung auf einen ewigen Lenz. In dieser Betonung des Ewigen, des ewigen Leides auf Erden und des ewigen Himmelsfriedens liegt der wesentlichste Unterschied zwischen seiner Liebeslyrik und der letzten Strachwitzischen.[2])

Auch in diesem Falle schlingt sich also von Strachwitz ein leichtes Band in die Gegenwart hinüber.

Und so erscheint seine Poesie auf der einen Seite ganz modern, auf der andern Seite etwas veraltet. Als einen Vorboten der neuen Lyriker, die seit Geibels Tod (1884) in die Höhe kamen, kann ihn seine sinnlich volle und reiche Sprache und seine gegenständliche, unerschrocken zugreifende Darstellungskunst stempeln. Sein „Venedig“ zumal — auch durch den darin leise hervortretenden Hang zum Visionären — entspricht zweifellos in der Hauptsache den Bestrebungen eines Liliencron und Gustav Falke. Seinem Individualismus huldigt das junge Geschlecht.[3]) Sein brausender Sturm und

[1]) Vgl. in den „Dichtungen“, 4. Aufl. Leipzig 1898, S. 275 „Bitte“, S. 278 „Hinüber“, S. 243 „Desdemona“.

[2]) Erst Schönaich hat, wenn man ein Wort Hebbels („Tagebücher“ I, 242, 25. März 1841) auf ihn anwendet, „eine höchste Aufgabe der Poesie“ erfüllt: er hat „durch den Todesgedanken den goldenen Faden des Lebens“ gezogen. Vgl. meine Würdigung von Schönaichs „Dichtungen“ in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung“ 1899 No. 210.

[3]) Der Verfasser des „Rembrandt als Erzieher“ (S. 3) sieht in dem Individualismus die Zukunft Deutschlands, überhaupt alles welt- und selbstbeglückende Heil. Ein Künstler wie Hermann Bahr (vgl. z. B. „Renaissance“. Berlin 1897), mit ihm ein grofser Teil der modernen, freilich überwiegend journalistischen Kritik sucht Kunstwerke von ausgesprochen subjektivem Standpunkte aus zu erfassen. H. v. Treitschke eifert gegen den Mifsbrauch des Ausspruchs „sine ira et studio“ („Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert“ V S. III); der Individualismus ist selbst in die wissenschaftliche Forschung eingedrungen (H. v. Treitschke, Herman Grimm, Ernst Häckel u. a.).

Drang,[1]) sein männlicher Freimut und Stolz, seine Herzensglut und seine himmelhoch jauchzende Begeisterung für des Lebens Macht und Schönheit zünden heute noch in dem gleichen Mafse wie ehedem.[2]) Die gegenwärtig waltende Gefühlsrichtung nimmt weniger an seiner Rhetorik als an seinen romantisch mittelalterlichen Tendenzen Anstofs. Als ein neuer Taillefer sprengt er auf schäumendem Schlachtrosse einher. Der sporen- und schwertklirrende Ritter beginnt aber einer Zeit der Eisenbahnen, der Naturwissenschaften und Socialreformen unverständlich oder doch unbequem zu werden. „Was will man uns bemittelaltern?“ so fragten schon vor mehr als fünfzig Jahren selbst Strachwitz' nächste litterarische Freunde und Standesgenossen.[3]) Seine Mahnung, Germania möge sich vor Gott demütigen, will dem herrschenden aufgeklärten Liberalismus unserer Tage wenig behagen. Man kann es ihm übel anrechnen, dafs seine Stammesart nicht wie bei dem Schwaben Uhland, bei dem Ungarn Lenau, bei dem Böhmen Hartmann, bei der Westfälin Droste-Hülshoff, bei dem Märker Fontane, neuerdings wie bei seinem Landsmann, dem Dramatiker G. Hauptmann unmittelbar in seiner Dichtung zum Ausdruck gelangt. Endlich ist selbst sein „Nordland“ bei der Hinkehr des letzten Jahrzehnts zu phantastischen Märchenspielen und my-

[1]) Die lange Kunde seiner „Trunkenheiten“ (S. 371[5] V. 3) klingt jetzt ganz „modern“, wo ein Richard Dehmel in „Weib und Welt“, Berlin 1896, von Wirklichkeiten, Einsamkeiten, Dunkelheiten, Sehnsüchten mit Vorliebe redet.

[2]) Der Recensent des „Deutschen Dichterheims“ XVII S. 555 behauptet sogar: „Überall, wo der Geist der Dichtung geschäftig ist, leben Strachwitzsche Verse. Ein feines Ohr hört sie deutlich aus der modernen Lyrik heraus.“

[3]) W. v. Loos, der Strachwitz' Muse als „eine vollbusige, hochaufgeschürzte Dame, eine Jägerin Atalante, im Bärenfell durch kühlen Bergwald streifend“ am 1. Januar 1844 geistvoll zeichnete, gelangte zu der obigen Bemerkung auf Umwegen wie: „Wohl mag ihr Jagdruf etwas laut sein, für den Salon und die Taille ein Greuel den Berliner Modisten, wohl jagt sie mitunter einen ganzen Tag und bringt kaum eines Hasen Wolle heim — aber Grazie ist und Leben und Lust und Adel in der Figur! Freilich, was sollen wir heut' mit solchen Gestalten und Thaten! Wir, die wir die weite Ebene lichten und rationell kultivieren, die wir gar keine Jagdgerechtigkeit mehr dulden wollen — was können wir schön finden an solchen zottigen, bärenhäutigen Erscheinungen?“

stischen Traumgespinsten nicht mehr wie vor fünfzig oder sechzig Jahren[1]) als „aktuell“ zu bezeichnen.

Trotz der gegenwärtig herrschenden, gemein materialistischen und zugleich krankhaft raffinierten und verweichlichten Zeitströmung, die neuerdings indessen von dem leisen Morgenrote quellender Lebensfreude und reicher Zukunftsideale erhellt wird, besitzt Strachwitz jedenfalls seinen Anhang. Zu ihm halten nicht blofs der „Tunnel“ von heute[2]) und einige, wenige, weit verstreute Männer der Feder. Seine gesammelten „Gedichte“ mit dem einleitenden „Lebensbild“ von Karl Weinhold haben zu Anfang der neunziger Jahre eine neue Auflage benötigt. Die bequem zugängliche Leipziger Reclam-Bibliothek sorgt seit 1878 für die Verbreitung der Strachwitzischen Poesie in die weitesten Schichten des Volkes, und noch früher haben Anthologien deutscher Lyrik[3]) wenigstens einzelne Strach-

[1]) Gottschall wufste sogar schon 1854 „die gemachte altdeutsche Simplicität“ des „Nordlandes“ zu tadeln: „Diese Form steht einmal unserer Zeit nicht zu Gesicht, so viel dilettantische Verehrer sie besitzen mag.“ Thatsächlich war damals Skandinavien in Mode. Welchen charakteristischen Aufwand von Anzeigen trieb die „Zeitung für die elegante Welt“, um Theodor Mügges „Nordland-Fahrt“ anzukündigen, seine „glückliche“ Heimkehr zu berichten und für seine „Skizzen aus dem Norden“, 2 Bde., Hannover 1844, Propaganda zu machen! Vgl. Jahrgang 1843 II, No. 28 S. 690, No. 50 S. 1125; 1844 I, No. 11 S. 176, No. 25 S. 187. Es erschienen von Eduard Boas „Sprüche und Lieder eines nordischen Braminen“, Leipzig 1842, „In Skandinavien. Nordlichter“, Leipzig 1845 (Reisebeschreibung), Wederkops früher citierte „Bilder aus dem Norden“ (1844, 45), „Auf nach dem Norden!“ Sieben Gesänge von Eginhard (vgl. Menzels „Litteraturblatt“ 1844 No. 117, 1845 No. 19). Die Masse der kleineren Reiseberichte in Zeitschriften und Zeitungen („Morgenblatt“, „Magazin“, „Ausland“) sind kaum zu übersehen. Der Reisebeschreibung und den episch-lyrischen Gedichten folgten, wie erwähnt, die gröfseren Nordland-Epen.

[2]) Auch der gegenwärtige „Tunnel“ zählt „Götz von Berlichingen“ zu den bedeutendsten Vertretern seiner ehemaligen Blütezeit. Eine Broschüre „Das Tunnel-Stiftungsfest am 3. Dezember 1883. Als Manuskript gedruckt“ [Berlin 1883] nennt Strachwitz mit freudigem Stolz: es stellt ihn zwischen Geibel und H. v. Mühler.

[3]) Aufser in die citierten Anthologien von Goedeke, Hub, Schlönbach, Stern, Busse, Oppeln-Bronikowski, O. F. Gruppe („Der deutsche Dichterwald“, 3 Bde., Berlin 1849), Fontane („Deutsches Dichteralbum“, 3. Aufl. Berlin 1852), Gottschall („Blütenkranz neuer deutscher Dichtung“, Breslau 1856), ferner von Maximilian Bern („Deutsche Lyrik“, Leipzig bei Reclam, No 951—55), Adolf Bartels („Aus tiefster Seele“, Lahr [1896]), Theodor von Sosnosky

witzische Paradestücke dem grofsen Publikum vorgeführt. Der Dichter wird nicht allein von seinen Standesgenossen, speziell von dem schlesischen Adel auf den Schild gehoben.[1]) Es ist freilich nicht zu leugnen, dafs kein einziges seiner Gedichte im Gegensatz zu der Lyrik Goethes, Uhlands, Eichendorffs, Heines Volkslied geworden ist.[2]) „Der Gegensatz der Stände ist in Uhland ausgeglichen: darum ist er in so ausnehmender Weise populär".[3]) Strachwitz hat einen solchen Ausgleich zwar nicht gescheut, aber auch nicht gesucht. Gerade seine letzte, reifste und originellste Dichtung ist „Kaviar fürs Volk". Die Menge wird durch seine aristokratische Erscheinung — gerade so ergeht es dem Grafen Platen — in ihrem selbstgefälligen Behagen gestört; mehr als pflichtschuldigen Respekt vermag sie diesem zornigen Bekämpfer des Philisteriums nicht entgegenzubringen. Dafs die Urteile der Kritiker über seine Produktion bisweilen ziemlich auffallend divergierten,[4]) liegt teils an der

(„Die deutsche Lyrik des 19. Jahrhunderts", Stuttgart 1901) u. s. w. sind Strachwitzische Gedichte auch in poetische Sammelbücher von und für Damen eingedrungen: z. B. in die „Dichtergrüfse" (Leipzig) von Elise Polko und in Theodor Colshorns „Des Mägdleins Dichterwald", 6. Aufl. Hannover 1871. Finden sich in jener Sammlung — biographisch-kritische Bemerkungen von Heinrich von Wedell (S. 605), die für den Dichter nur ausgemachtes Lob übrig haben — S. 180 „Meeresabend", S. 218 „Wie gerne dir zu Füfsen", so ist in dieser merkwürdigerweise gar S. 129 „Die Jagd des Moguls" abgedruckt worden.

[1]) Herbst behauptet 1878 das Gegenteil, freilich mit dem Zusatz: „Aber er lebt . . ."

[2]) Die „Kölnische Zeitung" versteigt sich 1864 zu der Erklärung, dafs Strachwitz' „Germania" „sehr bekannt und fast volkstümlich" geworden sei. Fontane sucht den Umstand, dafs das „Herz von Douglas" „so wenig volkstümlich" werden konnte, auf die schlimme „Anthologie-Fabrikations-Methode" zu schieben („Von Zwanzig bis Dreifsig" S. 290).

[3]) Fr. Th. Vischers „Kritische Gänge" IV, 153.

[4]) Besonders der junge Goedeke, dann aber auch Kurz zogen gegen Strachwitz zu Felde; letzterer wurde von dem gottseligen Fr. v. Schmidt plump salbadernd zurückgewiesen, worauf Fränkel wiederum Schmidt wegen seiner groben „Tendenzmacherei" abfertigte. Hingegen wurde der Dichter von dem schönrednerischen Hub als „genialer Lyriker und Kleinepiker" gefeiert. Der nicht minder bombastische Hirsch pries ihn noch überschwänglicher als „ein Genie", als „einen Dichter ersten Ranges, dessen Gedichte wie die des jungen Goethe durch die welterschütternde Macht elementarer Dichterkraft" auf „titanischer Höhe" stehen etc.

Einseitigkeit ihrer, teils an der „Eintönigkeit“ [1]) seiner Begabung. Eine Reihe von Vorzügen haben jedoch alle bei ihm von jeher anerkannt. Selbst der mifsgünstigste Griesgram wagte nicht seinen Beruf zum Künstler anzuzweifeln. Auch ist er nachweisbar von Jahr zu Jahr in der Achtung der „Gelehrtenrepublik“ gestiegen. Poetiker, Philologen, Litterarhistoriker (Beyer,[2]) Heyne, Minor u. s. w.) haben sich mit seinen Versen beschäftigt. Er wird recitiert und komponiert. Und seine Weise wurde und wird nicht blofs nachgeahmt — sie ist neuerdings sogar parodiert worden.[3]) Allgemein erachtet man seinen frühen Tod, wie A. Stern 1871 betont, als einen „grofsen Verlust für die deutsche Dichtung“. Sein „früher, nicht genug zu beklagender Tod“ war, wie Th. Fontane ungefähr 20 Jahre vorher das „Vorwort“ seines „Deutschen Dichteralbums“ verhallen liefs, „das Erlöschen eines Sterns, der bestimmt schien, neben Ludwig Uhland zu glänzen“.

Strachwitz gehört nicht zu den „verkannten Genies“. Das Vaterland hat über seine „Männerworte“ gerichtet, wie er es wünschte: „Der Mann hat deutsch gedichtet“ (S. 163 Str. $6_{7,8}$).[4]) Er verstand, wenn auch nicht am besten, so doch als der Besten einer „des germanischen Wortes Weisen“ [5]);

[1]) Diesen Begriff hat des nähern trefflich Wilh. Müller erörtert in einer Recension der „Lieder“ von Schmidt von Lübeck: „Vermischte Schriften“ IV, 180 f.

[2]) Beyer hat nicht blofs in seiner theoretischen „Deutschen Poetik“, sondern auch in ihrem Supplement, der allerdings recht sonderbaren „Technik der Dichtkunst“, Stuttgart 1884, der Strachwitzischen Poesie ein paar „Aufgaben“ entnommen: S. 84 Aufgabe 3: „Vierzeilige neue Nibelungenstrophe mit Cäsurreim und Anapästen“: „Den Sorglosen“; S. 87 Aufgabe 3: „Ganz gereimte neue Nibelungenverse mit freier Anwendung des Anapästs“: „Ein Spiegel von bösem Schimmer“.

[3]) Vgl. „Das teutsche Dichterrofs in allen Gangarten vorgeritten“ von Hanns von Gumpenberg, München 1901, S. 27 „König Donalds Zunge. Nach Moritz Graf Strachwitz“.

[4]) Hatte doch ein Goethe bekannt: „Ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah Deutsch zu schreiben“ (29. venetianisches Epigramm).

[5]) „Sprache“ in Platens „Werken“ I, 296. — Das Ausland ehrte den Dichter freilich — man wird sich in der Erinnerung an die deutschen Geistesheroen Klopstock und Schiller nicht darüber wundern — besser als sein Vaterland. Seinem Tode folgte ein schöner schwedischer Nachruf, von B. v. Lepel

obendrein hegte er eine echt germanische Gesinnung. Dort steht er hinter Platen nicht zurück, hier ist er selbstverständlich einem Heine weit überlegen. Mit seiner nationalen Kunst verbindet sich der reine Hauch seines erwachenden und weckenden, mutigen und ermutigenden Mannesstrebens. Als ein Junger sprach er beherzt zu den Jungen:

„Meine Fahne ist die Jugend!“ (S. 172 Str. 6_{12}).[1])

Dieses Wort wird von der deutschen Jugend nicht überhört und wohl auch niemals ganz überhört werden.[2]) Sie wird sich auch in Zukunft, unbekümmert um Schlagworte und Parteien, Richtungen und Schulen, um die dekadente Versumpfung und konstruierte Übermenschen-Weisheit der Verbildeten und Überbildeten, so lange sie noch an einer ritterlichen und thatkräftigen Vergangenheit Freude zu empfinden vermag, an Strachwitz' ehernen Heldenbildern aufrichten. König Helge und Graf Douglas, die Männer des Schwertes und der Treue, werden seinen Namen durch helle und dunkle Zeiten tragen. In diesen Gestalten lebt der edle, kraftvolle Schwung eines jungen Herzens ungebrochen fort.

---

in dem „Tunnel“ am 30. Januar 1848 vorgetragen, und eine Zeitung in Philadelphia würdigte seine Verdienste noch 1885, als seine Gebeine von Wien nach Peterwitz gebracht wurden. — Anläfslich des 13. Dezembers 1897, der 50jährigen Wiederkehr seines Todestages, erschienen jedoch in dem „Deutschen Dichterheim“, Wien 1897, 1898, zu seinem Preise drei Sonette (XVII, 557) und Stanzen (von Otto Michaeli: XVIII, 54), in dem „Hamburger Fremdenblatt“ ein Gedicht von Heinrich Zeise („Graf Moritz Strachwitz“).

[1]) H. Kurz hat ihn „den wahrhaften Repräsentanten der deutschen Jugend“ gescholten. Dazu hat Schmidt treffend bemerkt: das sei eher ein Lob als ein Vorwurf.

[2]) Für sie trifft des skeptischen W. v. Loos Befürchtung (1. Januar 1844) keineswegs zu: „Die wir zu Hunderten uns erst zum Sein associieren, kräftigt nicht der gewaltige Anblick der Einzel-Mannheit — uns Städtemüden, denen der Tiergarten mehr Berliner als Busen zeigt, rauscht nicht das graudunkle Geflüster des tiefen Waldes traut in das Ohr — uns Vernüchterten blitzt es nicht ahnend durch den Sinn beim Anblick einfältig-gläubiger Stärke, dafs der Mensch mehr sei als Abstraktion, materieller Fortschritt und Fortpflanzung!“

V.

Anhang.

Chronologisches und Textkritisches, Ungedrucktes.

1. Chronologisches und Vorbemerkungen zur Textkritik.

Die frühesten Juvenilia des Dichters — „Arthurs Tafelrunde", das Rittersaal-Poem etc.[1]) — stammen aus dem Anfang der dreifsiger Jahre. Sie sind gleich andern aus späterer Zeit wie „Die Meereswoge" und „Der See Melar"[2]) allem Anschein nach verloren gegangen. Strachwitz' eigentlich schöpferische und fruchtbare Thätigkeit umfafst, rund gerechnet, ein Decennium: 1837—1847. Dieses Decennium wird zunächst durch die Erscheinungszeit der „Lieder" halbiert. Die zweite Hälfte des Jahrzehnts gehört den „Gedichten" und kann in drei Gruppen zerlegt werden.

I. 1837—1842. „Lieder eines Erwachenden." Zu ihnen müssen auch die „Jugenddichtungen" gestellt werden: diese unterscheiden sich von jenen weniger durch poetische Unklarheit und formale Unsicherheit als durch den äufseren Umstand, dafs sie von dem Autor selbst dem grofsen Publikum vorenthalten wurden.[3])

---

[1]) Vgl. das „Biographische Denkmal" und L. B. S. 6.

[2]) In dem „Biographischen Denkmal" citiert. Möglicherweise sind unter diesen beiden Titeln nur Gedichte zu verstehen, die mit neuer Überschrift oder auch zugleich in neuer Bearbeitung dem „Nordland" zugeteilt wurden.

[3]) Hub („Deutschlands Balladen- und Romanzendichter") bemerkt: „Kurz nach seiner Mutter Ableben entstanden die ersten „Lieder eines Erwachenden". Dieser Satz folgt aber wohl lediglich im Hinblick auf eine vorangehende, prunkvolle Tirade. Nach Weinhold (L. B. S. 23) reichen „manche" Poeme des „Erwachenden" in seine Glatzer Schulzeit zurück Dagegen erklärt das „Biographische Denkmal", es seien „schon im ersten Jahre seines Aufenthaltes in Schweidnitz einige" von jenen Gedichten konzipiert worden.

II. 1842—1847. „Neue Gedichte“ und Nachlafs „Aus reiferer Zeit“.
   a. Winter 1842 bis Frühjahr 1844. „Tunnel“-Poesie, vorzugsweise Balladen.
   b. Frühjahr 1844 bis August 1847. Subjektive Dichtung, insbesondere „Den Männern“ und „Den Frauen“ gewidmet.
   c. August 1847 bis Dezember 1847. Nachgelassene elegische Liebeslyrik.

Die Entstehungszeit der einzelnen Gedichte läfst sich nur ausnahmsweise („Christkind in der Fremde“) auf den Tag genau fixieren. Oft fehlen alle festen Anhaltspunkte innerer und äufserer Art. Einigermafsen ausreichende Einsicht im ganzen läfst sich mit Hilfe der „Tunnel“-Protokolle allein in die Chronologie von Strachwitz' episch-lyrischer Poesie gewinnen. Aus diesen Papieren wird vollends offenbar, was bereits von vornherein vermutet werden durfte: „Nordland“ und die „Romanzen und Historien“ traten nicht hinter-, sondern nebeneinander oder — richtiger — in buntem Wechsel ans Licht. Schon vor der Reise nach Norwegen und Schweden hat der Dichter einige Stücke des ersteren Cyklus ausgeführt; von den andern liegt mindestens die letzte Redaktion hinter seiner Heimkehr. In zweiter Linie wird es durch die Reihenfolge, in welcher Strachwitz seine Gedichte in dem „Tunnel“ vorgetragen hat, zu vollendeter Gewifsheit gebracht, dafs er seine Werke nicht im Hinblick auf ihre zeitliche Entstehung anordnete. — Aus den „Tunnel“-Protokollen wird ferner nicht blofs die erste Existenz einer Reihe von seinen Dichtungen konstatiert. Vielmehr wird man auch gröfstenteils annehmen können, dafs ihre Konzeption oder doch wenigstens ihre dazumal letzte handschriftliche Formulierung analog den überlieferten Vortragsterminen erfolgte. Für die präzisere Datierung einiger Balladen („Die Jagd des Moguls“, „Das Herz von Douglas“) kommen obendrein zeitlich bindende Anregungsmomente in Betracht. — Strachwitz' „Tunnel“-Epoche schlofs auffallend mit zwei Übersetzungen ab: zweifellos hatte er zu jener Frist nichts Fertiges mehr aus dem eigenen „nötigen Vorrat“ zur Hand. In der Zeit vom Frühjahr 1844 bis August 1847 produzierte er nur noch fünf episch-lyrische Dichtungen.

Etwas dankbarer und ungleich interessanter als das Thema der Chronologie erweist sich bei Strachwitz die textkritische Forschung.

Zur Textkritik war handschriftliches und gedrucktes Material zu vergleichen. Beides war mit Vorsicht zu benutzen. Da die Gedichtmanuskripte des „Tunnels“ von der Feder eines Lohnschreibers herrühren, so konnten sich in diese oberflächlichen Überlieferungen mancherlei Unrichtigkeiten einschleichen. Indessen waren diese kleinen Irrtümer, die meist Interpunktion und Orthographie betreffen, leicht als solche zu erkennen und natürlich nicht weiter zu beachten. Besonders aber mufste der **Text der Weinholdischen Ausgabe** selbst revidiert werden. Der Herausgeber behauptet auf S. 42 des „Lebensbildes“, dafs seiner Edition der erste Druck der „Lieder eines Erwachenden“ und der „Neuen Gedichte“ zu Grunde gelegt worden sei, „wobei eine Zahl seit einiger Zeit fortgeschleppter störender Druckfehler

und willkürlicher Änderungen beseitigt wurden". Zahlreiche Druckfehler, die bereits in diesen ersten Auflagen stehen, sind nunmehr allerdings vermieden; andere haben sich indessen eingefunden; endlich fehlt es auch nicht an zweifelhaften Neuerungen und groben Schlimmbesserungen. Besonders stechen unbefugt vorgenommene Synkopen, Apokopen etc. hervor, die den Rhythmus regulieren sollen. Apostrophe sind beliebig fortgefallen: diese Nachlässigkeit kann leicht zu schiefer Text-Interpretation verleiten. Mehrsilbige Ausdrücke sind nach Lust und Laune geschieden, einsilbige oder mehrsilbige zusammengeschmolzen, neue einzelne Buchstaben, Silben, Wörter statt der überlieferten eingeführt worden. Verwechselungen haben den Reim bisweilen total zerstört. Mit der Interpunktion und vor allem mit der Orthographie wurde nicht minder gewaltsam verfahren. Letztere widerspricht sich selber. Jedenfalls hat Weinhold die Korrektur der **beiden** letzten „Gesamtausgaben" andern Händen anvertraut.

Der Text der Weinholdischen Ausgabe wird im folgenden berichtigt werden nach

1) L. Abkürzung für:

[Titelblatt] Lieder eines Erwachenden. | Von | Moritz Graf Strachwitz. | [Motto] Breslau, | Verlag von Joh. Urban Kern. | 1842.

2) N. Abkürzung für:

[Titelblatt] Neue Gedichte | von | Moritz Grafen Strachwitz. | [Motto] Breslau. | Verlag von Eduard Trewendt. | 1848.

3) G. Abkürzung für:

[Titelblatt] Gedichte | von | Moritz Graf Strachwitz. | Gesamtausgabe. | [1]) 4. Auflage. | Breslau, | Verlag von Eduard Trewendt | 1858. [Titelblatt S. 1] Lieder eines Erwachenden. | 6. Auflage. [Titelblatt S. 161] Neue Gedichte. | 5. Auflage.

Abweichungen von L. etc., die nicht offenbar als Druckfehler anzusehen sind, werden angemerkt werden. Dagegen sind Interpunktion und Ortho-

[1]) Diese „Gesamtausgabe" ist in der Hauptsache nur für den Cyklus „Venedig" zur Vergleichung heranzuziehen, der darin zum erstenmal an die Öffentlichkeit getreten ist. Kritischen Zwecken können die „Jugenddichtungen" der 4. Auflage blofs zum Notbehelf dienen, da diese gröfstenteils schon in der 2. Auflage der „Lieder eines Erwachenden" — mir nicht zugänglich — abgedruckt worden sind (L. B. S. 43). — Andere Abkürzungen werden verwendet: *Tg* = „Tunnel"-Abschriften der Gedichte, *Tp* = „Tunnel"-Protokolle im Original, *Tz* = „Tunnel"-Zensuren nach den Protokollen. *Z*, resp. *A* = Zeitung oder Almanach, die an einer bestimmten Stelle kurz vorher genannt worden sind. Ein einem Strachwitz-Vers vorgestelltes Tg oder N oder Z oder A oder eine Kombination dieser Zeichen gilt auch für die nächstfolgenden Varianten, bis diesen ein anderer Hinweis mitgegeben wird. — Um jeder Unklarheit vorzubeugen, wird bei der Wiedergabe gewisser Varianten das Wort, welches dem einzelnen vertauschten Worte vorangeht oder ihm nachfolgt, beziehungsweise das vorangehende und nachfolgende, in eckigen Klammern beigefügt werden.

graphie dieser älteren Ausgabe, ebenso anderer Drucke und der Handschriften nur ausnahmsweise berücksichtigt worden: hauptsächlich dann, wenn sie für das Verständnis des Textes wesentlich in Frage kommen. Bei der Wiedergabe der Varianten und ungedruckten Gedichte wird indessen die alte Rechtschreibung, ebenso die Interpunktion, wo nicht greifbar ein Versehen obwaltet, allemal beibehalten.[1])

Die Abteilung „Textkritisches“ ist so weit als möglich dergestalt angelegt, dafs an die Seitenzahl des einzelnen Gedichtes zunächst die zugehörige Überschrift angereiht wird. Dann werden die Drucke in Zeitschriften oder Almanachen und in einer der Sammlungen L., N., G. verzeichnet. Darauf wird die Entstehungszeit oder wenigstens der Vorlesungstermin im „Tunnel“, sowie das Datum des vorangehenden Recitationstages angezeigt. Weiterhin werden nebeneinander die Varianten der „Tunnel“-Abschrift, der Zeitungen oder Almanache und der vorliegenden Weinholdischen Ausgabe geboten. Endlich wird in 40 Fällen die betreffende „Tunnel“-Zensur mitgeteilt.

Oft kann freilich nur eine hypothetische Bemerkung, auf die Chronologie bezüglich, und oft nur eine einzelne Druckabweichung gegeben werden. Ebenso häufig sind sogar Aufschlüsse dieser und jener Art nicht aufzutreiben.[2]) Die dürftigsten und spärlichsten Bemerkungen gestatten die „Lieder“ und andere Jugenddichtungen. So kann gegenwärtig besonders aus Mangel an einem ergiebigen handschriftlichen Material eine kritische Ausgabe der Strachwitzischen Gedichte nur provisorisch vorbereitet werden.

2. Textkritisches.

I. „Lieder eines Erwachenden.“[3])

S. 47. „Prolog. 1842.“ L. S. 3. Eine Datierung ist in L. nicht vorhanden; doch ist sie jedenfalls zutreffend.

S. 49. **„Vermischte Gedichte.“** L. S. 5.

S. 50. „Mir ist auf Erden wenig quer gegangen.“ L. S. 6. — Wie der Prolog wohl erst 1842 gedichtet. Str. 3_3: Liebespilger .

S. 51. „Feierlicher Protest.“ L. S. 7. — Str. 13_2: [Mir] Hand und Herz .

S. 56. „Ein wildes Lied.“ L. S. 12. — Frühestens im Sommer 1841 verfafst, ebenso

S. 60. „Hymnus an den Zorn.“ L. S. 16.

S. 62. „Probe aus einer Tragödie: König Kodrus.“ L. S. 18. Gegenstrophe a (L. S. 19). V. 13: Weheruf, .

---

[1]) Ergänzende Satzzeichen, die ich aus eigener Initiative in die Varianten oder ungedruckten Gedichte einrücke, schliefse ich in runde Klammern. Eigenmächtig von mir (Tg) hinzugefügte Apostrophe hebe ich nicht hervor.

[2]) Ich verzichte darauf, Gedichte anzuführen, bei denen nur die entsprechende Seitenzahl in den älteren Ausgaben zu notieren wäre.

[3]) Genauere Datierung: vgl. oben S. 3.

S. 66. „Ein Wort für den Zweikampf.“ L. S. 22. Wohl frühestens Ostern 1841 gedichtet. Str. 2_4: zornige .

S. 67. „Ein Gesicht.“ L. S. 23. — 1840 (vgl. L. B. S. 7, 11) .

S. 69. „Lebensansicht.“ In dem „Musen-Almanach der Universität Breslau auf 1843. Herausgegeben von Dr. Freytag.“ Breslau [1842] S. 73. L. S. 25.

S. 71. „Streitlust.“ L. S. 28. — Frühestens im Sommer 1841 entstanden, ebenso vielleicht

S. 76. „Noch ein Reiterlied.“ L. S. 34.

S. 78. „Aurea mediocritas.“ L. S. 36. — Falls der Dichter Passows Briefe gelesen hat, frühestens im Sommer 1839 gedichtet. Str. 1_4: gesehnt. .

S. 80. „An Platens Schatten.“ L. S. 39. — Wohl aus Strachwitz' Schulzeit.

S. 82. „Keine Sinecure.“ In Freytags erwähntem A. S. 74. L. S. 41. Wahrscheinlich frühestens im Sommer 1841 konzipiert.

S. 85. **„Romanzen und Märchen.“** L. S. 43. Die ersten sind frühestens 1838 entstanden.

S. 86. „Der Schacher und das Memmentum.“ L. S. 44. — Str. 2_3: [es] der .

„Romanzen.“

S. 90. „Rolands Schwanenlied.“ L. S. 49. — Erste Gestaltung als „Rolands Grablied“ in den handschriftlichen „Knospen“ aus Strachwitz' Schweidnitzer Schulzeit (L. B. S. 16).

S. 92. „Richard Löwenherz' Tod.“ L. S. 52. — Erste Gestaltung als „Löwenherz' Schwanenlied“ in den „Knospen“ wie das vorige Gedicht und aus derselben Zeit.

S. 96. „Das Elfenrofs.“ L. S. 58. — Str. 10_4: Keucht' .

S. 99. „Ballgeschichte.“ L. S. 61. — Str. 3_3: gar [ungelind]. Str. 4_8: verliebt — titulieren. .

S. 101. „Wie der Junkherr Ebbelin die Nürnberger foppen thät.“ L. S. 63. — Str. 12_2: Hinsprang . Str. 15_3: Dafs .

S. 104. „Gute Jagd.“ L. S. 67. — Str. 31_2: Willkomm' (,) .

S. 108. „Ein Märchen.“ L. S. 71. — Str. 13_4: Aventür'. .

S. 113. **„Ein Dutzend Liebeslieder.“** L. S. 77.

S. 115. 1. „Schon wieder ein beblümtes Blatt.“ L. S. 78: klein gedruckt (als ein Motto).

S. 117. 3. „Du wunderschöne Schlanke.“ L. S. 80. Str. 3_2: Klange [zu] .

S. 127. 9. „Ich wollt', ich wäre ein Dichter.“ In Freytags A. als „Liebeslied“ S. 76. L. S. 89. — Str. 1_1: wär' . Str. 3_3: wär' .

S. 128. 10. „Spiegelbilder.“ I. L. S. 90. — Str. 3_3: sieht . Str. 3_4: finstres .

S. 135. **„Reime aus Süden und Osten.“** L. S. 95.

S. 136. „Fort, Nebelbilder ihr, aus finstrem Norden“, L. S 96. — V. 6: Florentinerstanzen; V. 7: Satt [will].

S. 137. „An Flordespina.“ L. S. 97. — Str. 4_4: geründet; .
S. 139. „Terzinen.“ 1. L. S. 99. — Str. 4_1: Richardett', der Tolle. .
S. 142. 4. L. S. 102. — Str. 9_3: in süfsem .
S. 144. „Sonette.“ 1. L. S. 104.
S. 148. 5. L. S. 108. — Str. 2_3: eisig kaltem .
S. 153. 10. L. S. 113. — Vor Ostern 1841 gedichtet.
S. 157. „Ghaselen.“ 1. L. S. 117.
S. 159. 4. L. S. 119. — V. 5: meine Liebesschmerzen .

II. „Neue Gedichte.“ [1])

S. 163. „Prolog 1847.“ N. S. V. Das Datum ist in N. nicht vorhanden; doch ist es unzweifelhaft richtig angegeben.
S. 165. **„Den Männern.“** N. S. 1.
S. 167. „Mich freut's.“ N. S. 3. Str. 2_4 in .
S. 169. „Deutsche Hiebe.“ „Zeitung für die elegante Welt“ (Redaktion: Heinrich Laube). Leipzig 5. IV. 1843 No. 14. S. 330. — N. S. 7. — Tp: 1. I. 43 – 5. II. 43. — Tg, Str. 2_1: stählerne Knäuel (.) Z: stählerne Knäul Tg, Z Str. 3_6: [Die] wälschen Str. 3_7: O [Vaterland,] lieb Str. 4_1: O [Vaterland, lieb]. Tg, Str. 4_2: Fremden Str. 4_3: Wälschen. — Tz: Gut.
S. 171. „Unmut.“ N. S. 10. — Falls Strachwitz wirklich nach seinem Fortgang aus Berlin, wie Fontane in „Von Zwanzig bis Dreifsig“ S. 286 behauptet, mit dem „Tunnel“ in brieflichem Verkehr blieb und „Neues mit einer gewissen Regelmäfsigkeit einschickte“, [2]) so ist dieses Gedicht (vgl. oben S. 142 Anmerk. 2) vielleicht bereits Mitte April 1844 entstanden. — Str. 1_4: so [schwer] .
S. 172. „An die Zarten.“ N. S. 12. — Sicher nach 1843 entstanden: Str. 3_{10} nimmt wahrscheinlich auf „Sonst und jetzt“ Bezug.
S. 178. „Mein Leben für ein Lied!“ N. S. 23. — Tp: 11. XII. 1842 (1. Vorlesung im T.). — Tg, Str. 1_1: Gern blättr' ich freudig [kreuz] Tg. N. Str. 1_3: [oft] vorher Tg, Str. 1_7 rief: Str. 2_1: gar manche [Zeit] Str. 2_3: [mich] lebendig Str. 2_5: [bis] auf Str. 2_6: [Stahl] verluppt Str. 4_2: [in] seiner Str. 4_4: Hinbrausten Str. 4_7: letzter [Macht,] Str. 5_4: darauf. — Str. 5 ist in Tg kreuzweis durchstrichen. — Tz: Sehr gut.
S. 180. Sehnsucht nach Milde.“ N. S. 26. — Tp: 3. IX. 1843—15. X. 1843. — Tg: „Ode“ fehlt. Str. 1_3: durch N. Str. 1_3: süfsaufathmende

[1]) Genauere Datierung: vgl. oben S. 3.

[2]) Thatsächlich hat der „Tunnel“ die Vorlesung eines Briefes und „mehrerer“ Gedichte von Strachwitz (4. VIII. 1844) protokolliert. Sicher aber hat der briefliche Verkehr nicht „geraume Zeit“ gedauert. „Der längst Auswärtige“, erklärt ein „Tunnel“-Bericht vom 4. XII. 1847, habe „neuerdings Gedichte herausgegeben, ohne unser zu denken“. In keinem Falle ist „Venedig“, wie Fontane glauben möchte, im Berliner Sonntagsverein zum Vortrag gekommen.

Tg, Str. 2_1: zartkeimende Str. 4_1: sagenbegrüntes Str. 4_3: hochroter Str. 5_2: falscher [Cadmus,] . — Tz: Gut.

S. 181. „Ein Wort für die Kunst.“ N. S. 28. — Tp: 1. I. 1843—5. II. 1843. — [Überschrift] Tg: „Ein Gebet. | Terzinen.“ Str. 1_2: sitzt [auf] kecken Str. 2_1: des Geistes braust Str. 3_3: Falten Str. 6_2: [wann] sucht das Schwert die Scheide? Str. 6_3: spinnen. Str. 7_1: [mit] Leide, Str. 7_2: mit Str. 7_3: [untergehn] in ihrem rauhen Kleide Str. 7_4: entflammter [Roheit.] — Tz: Sehr gut.

S. 182. „Ein Wasserfall.“ N. S. 30. — Tp: 15. X. 1843—22. X. 1843. — Tg, Str. 4_4: Das Brausen hat mir's selbst [erzählt:] Str. 5_2: schrittest Str. 6_1: trotz'ger . Statt Str. 7 von N. enthält Tg die folgenden zwei Strophen:

Du warst der sel'gen Ruhe müde,
Dir selbst zum Überdrufs und Spott,
Du warst der gröfste Titanide
Und doch noch nicht der kleinste Gott.

Ich will das Einerlei verkürzen,
Riefst du, in dem mein Sein sich müht,
Will durch den Tod zum Himmel stürzen,
Den man im Leben mir entzieht.

Str. 8_1: Da [aus] Str. 8_2: Da warfst du [in] Tg, N. Str. 8_3: rasch = entschloss'ner Tg, Str. 11_2: gigantisch = [frevle] Str. 12_4: erzeugt. Str. 14_1: schaue, Str. 14_4: Dem [Brüllen] . — Tz: Ziemlich gut.

S. 185. „Germania.“ „Hannoversche Morgenzeitung.“ Herausgegeben von Hermann Harrys, Hannover 18. VII. 1845 No. 114. S. 453. — N. S. 35. — Im Oktober 1844 gedichtet. -- Z.: Gedichte von Moritz Grafen Strachwitz. I. Weckruf ans Vaterland. Str. 1_7: Weh um dich (,) [Germania!] Str. 2_1: Wild Str. 2_4: Schwerter Str. 3_1: Laute Schmähung (,) Str. 3_2: zischt [im Dunkeln,] Str. 3_4: liegt [im] Str. 4_5: Dafs er treu dich möge wahren (,) Str. 5_2: [Pfaff] ins Fenster baue, . — [Unterschrift] Peterwitz in Schlesien. Die Strophen in Z. sind in 6 Versen angeordnet: Vers 3 und 4 von N. bilden dort eine einzige Zeile. —

S. 187. „An die Romantik.“ N. S. 39. — Im Frühjahr 1844 entstanden: L. B. S. 36. — Str. 3_8: seligen Str. 4_3: Mondenstrahles. —

S. 192. „Den Sorglosen.“ N. S. 46. — Str. 1_4: hernieder fährt. .

S. 193. **„Den Frauen.“** N. S. 49.

Zu den Gedichten S. 202, 204, 213, 217, 221, 222, 225 ist zu bemerken, dafs sie wahrscheinlich 1846 oder spätestens im Sommer 1847 abgefafst wurden.

S. 195. „Im Hafen.“ N. S. 51. — Tp: 25. XII. 1842 — 1. I. 1843. — [Überschrift] Tp: „Der Scheidegrufs.“ Tg: „Abschied.“ Str. 1_2: Sängers Str. 2_2; der [Valetschufs] furcht Str. 3_1: Die Flagge winkt Str. 4_2: eilt .

Zwischen Str. 5 und 6 steht in Tg noch die folgende Strophe

Ich weifs nicht (,) ob mein sehnend Auge
Dir je den innern Schmerz gelehrt (;)
Ich weifs nicht (,) ob ich für dich tauge (,)
Ich weifs nicht (,) ob ich deiner werth.

Str. 6_1: [nicht (.)] ob in alle Str. 6_2: das Schicksal Str. 6_4: wohlge wollt. Str. 7_1: einz'ges [Wort] durchschüttert (,) Str. 8_2: [dir] der Sänger Str. 9_1: Held (,) der speerdurchstochen (,) Str. 9_{2-4}: Sich um die Brust die Fahne wand (.) | So wind' ich (,) wenn mein Herz gebrochen(,) | Im Tode d'rum das grüne Band. | — Tz: Gut.

S. 197. „Ohnmächtige Träume." N. S. 54. — Tp: 18. XII. 1842 — 25. XII. 1842. — Tg, Str. 1_4: doppelt [hoch] Str. 1_6: keck [und] Str. 2_1: schreite Str. 2_3: Kommt mir [herauf (,)] Str. 2_5: Zerbrecht [die Särge,] sprengt Str. 2_6: stolz [und] Str. 2_7: Die Schlachtlust braust [in] Str. 2_8: Kämpfermark. Str. 3_3: Von goldbekröntem Str. 3_4: weht Str. 3_5: von Str. 3_6: reicht Str. 4_1; hinauf, Str. 4_2: Schlachtruf, Str. 4_8: stürmt (.) Str. 5_1: Ha drauf [und dran,] die Lanzen Str. 5_8: zischend sprützt Str. 6_2: [ein] stolzer Helm Str. 6_4: fällt Str. 6_6: auf Str 6_8: [ist:] Mein [Lieb!] Str. 8_6: der schnellste [Tod]. — Tz: Gut.

S. 200. „Böses Gewissen." „Z. für die elegante Welt." 19· IV. 1846 No. 16 S. 377. — N. S. 59. — Tp: 25. XII. 1842 — 1. I. 1843. — Tg, Str. 1_2: umschlingt Str. 3_3: [an] (,) mein Liebster (,). — Z, Str. 5_1: Hör' an [denn,] Str. 5_4: schwarzgeäugtes Str. 7_4: [Und] ich verliefs sie [doch!"] . — Tz: Sehr gut.

S. 205. „O wecke nicht den scheuen Stolz!" N. S. 67. — Mutmafslich 1845 gedichtet[1]) ebenso wie das folgende Gedicht.

S. 207. „Du bist sehr schön." N. S. 70. — 1845 (?). — Str. 1_1: im (Druckfehler) Str. 1_4: Siegpanier .

S. 209. „Das Christkind in der Fremde." N. S. 73. — Tp: 25. XII. 1843. An diesem Tage (oder an dem vorangehenden Abend) verfafst. — Tg, Str. 3_2: trat Str. 5_3: von Str. 6_2: Schaum und [Traum.] Str. 7_1: [Und] vor den Weihnachtskerzen Str. 7_2: spürt' Str. 7_3: sturmbewegten Str. 9_1: war (,) [als] Str. 10_2: leere. — In Tg steht Str. 7 des Druckes als Str. 4, Str. 4 als 5, Str. 5 als 6, Str. 6 als 7. — Tz: Unbeurteilt.[2])

S. 211. „Ständchen." N. S. 76. — Tp: 12. II. 1843 — 26. II. 1843. — Tg, Str. 1_{5-8}: Er küfst mit rosiger Lippe | Der Berge Haar und Stirn, | Bepurpurt jede Klippe, | Vergoldet jede Firn. | Str. 2_2: [des] Westes Str. 3_2: Wollustschwer, Str. 3_3: rauschen Str. 3_6: stet,

[1]) Unter der Voraussetzung, dafs Strachwitz die Schöne des Gesanges „Kennt ihr mein Lieb?" im Auge hatte.

[2]) Tp: „Götz würde wahrscheinlich vieles Schöne über das Tiefgefühlte in seinem Span gehört haben, wäre er nicht vorher so leichtsinnig gewesen, die Kritik für diesmal zu verbitten."

Str. 3_7: im seligen . — In Tg steht Str. 2 des Druckes als Str. 3. Str. 3 als 2. Auf die Strophe „Lautlos die Flügel regend“ folgt eine in N. fortgelassene:

Der Himmel blickt hernieder
Mit Augen von Azur,
Halb offen die Augenlider (,)
Hinauf schaut die Natur.
Es pulst durchs All ein Wehen
Von heiliger Liebesglut,
Es ist ein innig Verstehen
Von Äther, Land und Fluth. — Tz: Ziemlich gut.

S. 215. „Kennt ihr mein Lieb.“ N. S. 82. — Tp: 20. VIII. 1843 — 3. IX. 1843. — Tg, Str. 1_7: funkelnd (,) Str. 1_{11}: Und Ihr, Ihr [seid's] Str. 2_2: [und] was Str. 2_4: [Doch] allen Männern [droht] Str. 2_9: [wie] süfs Str. 2_{11}: Ihr aber (,) [Ihr] Str. 3_{1-4}: Kennt Ihr mein Lieb? Mein Lieb ist schön, | Kennt Ihr das wundervolle Bild? | Fromm, wie das Reh auf wald'gen Höh'n | Und wie die Löwin scheu und wild (!) | Str. 3_6: All [unter'm] . — Tz: Sehr gut.

S. 219. „Letzte Liebe.“ N. S. 89. — Wohl 1847 gedichtet. — Str. 4_1: sehnsuchtkranker Str. 6_5: im keuschen .

S. 223. „Nieder, nieder!“ N. S. 97. — Wahrscheinlich erst 1847 abgefafst. — Str. 3_3: gefodert, .

S. 227. **„Nordland.“** N. S. 105.

S. 229. „Prolog.“ N. S. 107. — Wahrscheinlich erst 1847 gedichtet. — Str. 1_4: Nordlandsage. Str. 2_5: Mâälstrom, Str. 2_7: Trondhiems Str. 4_1: [mir] deine .

S. 231. „Erste Meerfahrt.“ N. S. 110. — Tp: 5. III. 1843 — 20. VIII. 1843. — Tz: Ziemlich gut.

S. 232. „Frau Hilde.“ N. S. 112. — Vielleicht schon im Sommer 1844 abgefafst. — Str. 1_1: Hall', Str. 6_4: [Das] eben [vom] .

S. 234. „Meeresabend.“ N. S. 115. — Tp: 15. X. 1843 — 22. X. 1843. — [Überschrift] Tg: „Meeresruhe.“ Str. 1_2: Grimm [und] Str. 1_3 ist geschrieben: Nun bettet sich, Nun glättet sich, Str. 2_4: über (schon in Tg verbessert: ob) . — Tz: Vorzüglich.

S. 235. „Helges Treue.“ N. S. 117. — Tp: 20. VIII. 1843 — 3. IX. 1843. — Tg, Str. 2_5: Giallars Str. 2_6: will Str. 4_2: Rofsgestampf, N. Str. 10_1: kühlt . Tz: Vorzüglich.

S. 238. „Gebet auf den Wassern.“ N. S. 121. — Tp: 2. XII. 1843 — 17. XII. 1843. — Str. 2_2: Auf ewig der Wasser [Macht,] Str. 3_2: Versinken . — Tz: Gut.

S. 239. „Ein anderer Orpheus.“ N. S. 123. — Tp: 5. III. 1843 — 20. III. 1843. — [Überschrift] Tg: „Gudruns Schlangenturm.“[1]) Tg, N. Str. 4_2: Kön'gin Tg, St. 4_3: schwor Str. 6_1: über das Str. 6_3: erste Str. 6_4: Andere Tg, N. Str. 7_2: ward Tg, Str. 8_1: Sigurds

[1]) Tp: Diese Fassung enthält bereits „merkliche Varianten“.

Str. 8_3: Atlis [Saal] (,) Str. 11_4: Tief in den Str. 12_3: aus dem Str. 13_4: Zehntausendzüngig Str. 17_1: Herr Str. 17_2: Und [hörte] Str. 18_3: erklang Str. 19_2: still . — Tz: Acclamation.

S. 243. „Dänische Flotte.“ Tp: 22. X. 1843 — 29. X. 1843. I. „Der Dreidecker im Hafen.“ N. S. 129. — Tg 1_1: Kanonenschiff. Str. 2_4: tropft Str. 3_1: [Sein] Mund ist stumm, [sein Herz ist] leer (,) Str. 3_3: Und keine Brandung rollt daher (,) | Str. 3_4: Die ihm das Herz lebendig schnaubt. | . — Tz: Sehr gut.

S. 244. II. „Der Dreidecker in See.“ N. S. 131. — N. Str. 1_3: sprützenden Tg, Str. 3_3: Fährst N. Str. 4_1: ringsumher Tg Str. 5_4: liegt Str. 6_1: [Er] liegt ohnmächtig, wie er lag, | Str. 6_2: Tief schmachtend nach der Woge Kufs, | . — Tz: Sehr gut.

S. 245. III. „Tordenskiold.“ N. S. 133. — Tg, Str. 2_4: Fein [sauber] Str. 3_3: Donnerschild, . — Tz: Gut.

S. 246. „Sigurd Schlangentöter.“ N. S. 135. — Tp: 11. XII. 1842 [2. Gedicht der 1. Vorlesung im T.]. [Überschrift] Tg: „Der Schlangentöter. (: Märchen:)“ Str. 1_3: an seinem [Ort] Str. 2_4: Ritterschwert Tg, N. Str. 3_2: im Tg, Str. 3_2: eherne [Helme] Str. 3_4: Dafs N. Str. 4_1: hellem Tg, Str. 4_3: an [Ritterlenden] Str. 4_3: [Schwert] am Str. 5_1: [zu] der Drachenhecke Str. 5_2: nie zurückgekehrt. Str. 5_3: [das] rasche Str. 6_1: Weiten, Str. 7_3: Ritter Str. 7_4: Den Str. 7_4: hartem [Stahl] Str. 9_1: roten Str. 9_2: bezwungen Str. $9_{3,4}$: Das kriegende Philisterthum, | Das Mut und Mark zerfrifst | Und Jugendkraft und Thatenruhm | Nach Schneiderellen mifst. [Alle Str. sind wie die folgende in Tg achtzeilig geschrieben.]

Str. 10: Das nur nach Golde fastet.
Für Gold die Seele giebt,
Um Goldes Willen hastet,
Um Goldes Willen liebt;
Das nur das Gold als Gott erkennt,
Und nur das Gold als Freund,
Und nur um Gold vor Freude brennt,
Und nur das Gold beweint.

Str. 11_2: willst Str. 11_2: [uns] doch Str. 12_1: unserm Str. 12_3: künftig [Müh'n]. — Tz: Acclamation.

S. 250. „Windstille.“ N. S. 140. — Tp: 1. I. 1844 — 7. I. 1844. — [Überschrift] Tg: „Meeresspiegel.“ Str. 1_1: Flach Str. 1_2: Ein hingegossen Weib (,) Str. 1_3: auf Str. 1_4: Den schlankgebog'nen Leib. Str. 3_1: O! [Meeresspiegel] fleckenrein, Str. 3_2: glatt, Str. 3_3: Ich habe dich und deinen Schein | Str. 3_4: So echt Str. 4_1: Du Str. 4_3: haue auf Str. 4_4: festgeballter Str. 5_4: feuchte . — Tz: Gut.

S. 251. „Rolf Düring. | Volksmärchen.“ N. S. 142. — Tp: 5. XI. 1843 — 19. XI. 1843. — Tg: „Volksmärchen“ fehlt. Str. 1_5: kühnlich Str. 2_5: lustig Str. 4_5: Vier Schuh nur mafs [Rolf Düring.] Str. $5_{1,2}$: [Rolf Düring] fiel aus nach Fechterbrauch Und stach mit Kunst nach Recken-Brauch. Str. 5_5: Sehr Str. $6_{1,2}$: Zusammen nahm Herr Rolf sein Thier,

Der Riese reckte das Bein ihm für; Str. 6_3: [Anprallte] Rolf Düring Str. 6_4: Hinfiel Str. 7_2: stech' Str. 7_2: falsches Str. 7_3: [oder] auch [mehr,] Str. 7_4: [Riese] und streckte [die Wehr:] Str. 8_2: Und Str. 8_3: [Vorn] ging Str. 10_2: [stiefelte] tief in's Meer Str. 11_3: von . — Tz: Sehr gut.

S. 254. „Maalstromsage.“ N. S. 146. — Tp: 25. XII. 1843 — 1. I. 1844. — [Überschrift] Tg: „Der Maalstrom.“ N.: „Mâälstromsage.“ Tg, Str. 2 des Druckes fehlt. N. Str. 4_2: Mâälstroms Tg, Str. 5_1: spitzem Gestein [und] Str. 5_3: zieht Tg, N. Str. 6_1: athmete Tg, Str. 6_2: stolzeste Str. 8_2: schwach Str. 8_3: drehten . — Tz: Sehr gut.

S. 256. „Das Lied vom falschen Grafen.“ N. S. 149. — Tp: 11. XII. 1842 — 18. XII. 1842. — Tg, Str. 1_2: bösem Str. 1_3: Eginfried Str. 1_5: [Kreidegeklipp,] d'ran die heulende [Fluth] (,) Str. 1_6: Auf springt ein zorniger Leu, Str. 1_8: schwor Str. 1_8: Treu. Str. 2_1: schwor Str. 2_3: rasende Str. 2_7: [Bei] Grafenwort Str. 2_8: guter Ritterart. Tg, N. Str. 3_2: Treue Tg, Str. 3_5: Graf Str. 3_8: schönen Str. 4_{5-8}: Gen Jütland in meines Vaters Saal | Zu Meere führ' ich dich hin, | Dort sollst du sein mein stolzes Gemahl (,) Viel schöne Königin! | Str. 5_1: [die] Erde Str. 5_2: Banner Str. 5_4: den brausenden [Kattegatt;] Str. 5_5: Ein Str. 5_6: Sie Str. 5_7: sieht Str. 6_1: schaut Str. 6_6: [ein] riesiger [Gletschergeist,] Str. 6_7: Ritters Str. 7_{1-4}: „Eh' schlinge mich ein der Woge Wuth (,) | Eh' meine Treue zerthaut!“ | Da rauschte in der Meeresfluth | Das Ruder doppelt laut. | Str. 7_5: Einen raschen Stofs (,) einen grimmen Stofs (,) | Str. 7_6: Den Str. 7_7: [Nachen] fessellos Tg, N. Str. 8_2: Treue Tg, Str. 8_5: Am Felsenhorn, da barst . — Tz: Sehr gut.

S. 259. „Diner in Wallhalla.“ N. S. 154. — Tp: 5. III. 1843 — 20. VIII. 1843. — Tg, Str. 1_2: [bei] Kampf Str. 2_1: schmausen Str. 3_3: Langenweile . — Tz: Sehr gut.

S. 260. „Das Geisterschiff.“ N. S. 156. — Tp: 5. III. 1843 — 20. VIII. 1843. — [Überschrift] Tg: „Seemärchen.“ [1]) Tg, N. Str. 3_2: umsprützt Tg, Str. 3_3: He Str. 4_1: [ist] Stern N. Str. 5_3: ungeheuerem Tg, N. Str. 5_4: [schiefst] es Tg, Str. 5_4: übers N. Str. 5_4: über Tg, Str. 6_2: Ihm [schlottert] all sein Bein: Str. 7_1: Wann Str. 7_1: vom fernen Str. 7_3: scharfes Wehen [wohl] Str. 7_4: Heldengruft. Str. 8_1: Wann Str. 8_4: [Die] langentbehrte Str. 10_1: zum Str. 12_1: Wann Str. 12_3: Da Str. 12_3: [mit] aller . — Statt Str. 13—15 des Druckes folgen in Tg die nachstehenden Strophen:

(13.) Und näher kam und gröfser ward
Das brausende Phantom,
Es rissen die Masten bei der Fahrt
Entzwei den Wolkendom.

[1]) Die obigen Varianten gehören bereits der zweiten handschriftlichen Fassung dieser Dichtung an.

(14.) Und wie's im Luv an unserm Bug
Ankam mit Sturm und Fluth,
Da trat aus kreisender Wolken Flug
Die grüne Mondesgluth.

(15.) Im vollen Lichte fuhr der Spuk,
Hinüber späht' ich keck,
Wie funkelte vom Waffenschmuck
Der Stewen und das Deck!

(16.) Rings hing am Bollwerk sturmgewohnt
Ein goldner Schildekranz,
Auf lichte Helme schien der Mond
Und blauer Panzer Glanz.

(17.) Das Steuer hielt ein Greis bewahrt,
Sein Haupt trug Helm und Kron',
Ein Skald' mit weh'ndem Silberbart(,)
Er safs am Gallion.

(18.) Der König griff in's Rad mit Kraft,
Sein Aug' war weit gespannt,
Der Skalde rührte geisterhaft
Die Harf' in seiner Hand.

(19.) Und hart an uns durch's Schaumgebrüll
Ging's grimmig dicht vorbei,
Da stand mir Herz und Atem still(;)
Doch halt! — es war vorbei!

(20.) Der schwarze Segler schwand im Süd,
Sein Rumpf ward mählich dünn,
Noch einmal scholl des Skalden Lied
Und starb und war dahin. Tz: Sehr gut.

S. 263. „Heimkehr." N. S. 161. — Vielleicht erst 1847 gedichtet. —

S. 265. **„Romanzen und Historien."** N. S. 163.

S. 267. „Das Herz von Douglas." N. S. 165. — Tp: 26. XI. 1843–2. XII. 1843 [wahrscheinlich erst in diesem Zeitraum entstanden]. — N. Str. 20_2: umging. Str. 26_3: [in] der . — Tp berichtet[1]) . . . „Douglas wirft die Kapsel mit dem Herzen weit in die Feinde — am andern Morgen liegt er mitten in dem Leichenfelde tot,
[Str. $30_{3,4}$] Doch unter dem Schilde festgeklemmt(,)
Da hielt er des Königs Herz. —" Tz: Acclamation.

[1]) Das betreffende Tp ist leider nur zum geringsten Teil erhalten. Die Abschrift des Gedichtes ist in dem Vereinsarchiv sogar völlig verloren gegangen: die erste Fassung wich von der vorliegenden gewifs mannigfach ab.

S. 272. „Pharao.“ N. S. 174. — Tp: 1. I. 144—7. I. 1844. — [Überschrift] Tg: „Pharaos Tod.“ Tg, N. Str. 1_1: An Tg, Str. 1_1: geängsteter Str. 1_2: in dem Str. 1_4: rasselnder [Zorn,] Str. 3_2: [Grimm] und [das] Str. 3_3: gewaltiges Str. 3_4: Reiter und Rofs Str. 4_2: jagte Str. 4_3: war [Mann] für Str. 4_4: Aufrauschten [die] Wasser Str. 4_5: Wohl Str. 5_1: [tief] der Str. 5_2: Reiter noch Rofs Str. 5_4: Wogen Str. 5_5: wars . — Tp: Sehr gut.

S. 273. „Hie Welf.“ N. S. 273. — Vielleicht schon im Sommer 1844 oder 1845 abgefafst.

S. 275. „Die Jagd des Moguls.“ N. S. 178. — Tp: 19. XI. 1843—26. XI. 1843 (unzweifelhaft innerhalb dieser Woche ausgeführt). — [Überschrift] Tg: „Dschehan Gir.“ Str. 1_6: tanzenden N. Str. 1_7: hin stampfte Tg, Str. 1_8: von Str. 1_{10}: [Und] das Str. 2_2: Und im Kreis hinsanken Str. 2_3: Und es bog Str. 2_4: [Und] des Kriegers Tg, N. Str. 3_1: goldgeschuppt, Tg, Str. 3_2: Scharlachgewebe Str. 3_4: einziger (dann verbessert: einz'ger) Str. 3_5: Und [der] Str. 4_1: [ward] tief Str. 4_4: Rosse Str. 4_5: Und [den Odem] hielten Str. 4_6: [Fürst] stand fest Str. 5_1: In die Luft ging das Rofs, Str. 5_2: [es] hing das Getüm Str. 5_3: der Hengst Str. 5_6: Und es safs der Kaiser, [das] Str. 5_7: Und den seid'nen Str. 6_1: das Rofs Str. 6_2: Und Tg, N. Str. 6_3: gräulichen Str. 6_9: zückte Tg, Str. 8_1: Aufstürmte Str. 8_2: spreizte Str. 8_5: Und [sein] Str. 8_8: der [Säbel] . — Tz: Sehr gut.

S. 278. „Crillon.“ N. S. 182. — Vielleicht schon im Sommer 1844 oder 1845 gedichtet.

S. 280. „Türkische Justiz.“ N. S. 185. — Tp: 18. XII. 1842—25. XII. 1842. — [Überschrift] Tg: „Türkische Justiz. | Erzählung.“ V. 2: [Paschas] schönstes Weib: V. 3: würz'ger . — Zwischen V. 4 und 5 des Druckes stehen in Tg die folgenden 2 Verse: Voll Wolkengold und Himmelsblau, | Voll Blütenschmelz und Blütenthau, . — V. 6: Den [Ros' und Bülbül] heifs . — Zwischen V. 6 und 7 des Druckes stehen in Tg die folgenden 2 Verse: Wie man ihn liebt, wie man ihn kennt | Im farbenduft'gen Orient. — . — V. 7: rollt V. 10: blaue V. 11: [sie] hold V. 12: Riesenstadt V. 13: Gleich einer V. 17: tanzend V. 18: [Wiegt] Kuppel (V. 18f.: 2. Abschnitt) . V. 19: [ein] ernster V. 21, 22: Es spielt des Westes leichter Sinn Am Busen der Cirkasserin, — Zwischen V. 22 und 23 des Druckes stehen in Tg die folgenden 2 Verse: Und löst mit freiem Buhlermuth | Den Schleier und die Lockenfluth: — V. 23: [vom] Kopf V. 26: [Ein] grundlos tiefer V. 29: [weifs und] roth und V. 30: [auf] Gletschereis; V. 31: Wie [Schwanenflaum der] stolze V. 33: Und drauf V. 35: Wie flog V. 37: rauschend V. 39: [so] hoch, so voll (N. V. 40: „fleischgewordener“ — wohl ein Druckfehler) V. 40: Sphärenklang, V. 43: Und V. 45: trägt V. 48: auf V. 49: kühle V. 50: seelige V. 51: schlafumnachtet V. 52: Buhle Tg. N. V. 53: hehr (,) Tg V. 54: auf

das [Meer.] V. 55: heifser [wird des] Franken Kufs V. 56: matter [wird des] Kahnes Schufs(.) (V. 58f. 3. Abschnitt). — V. 60: farbig V. 64: Im Kahne [steht] V. 67, 68: Er späht, er lauscht mit Aug' und Ohr, Er wirft sich hin, er springt empor(.) V. 69: [ihm] schwer und schwül V. 70: [Wo] bleibt V. 73: [Und] ha(,) welch' schriller V. 76: das Meer [von] allen (V. 77f.: 4. Abschnitt). — V. 79: [mit] wilder Kraft, V. 80: [Nachen] durch die Fläche V. 85: Fluthen V. 86: [Er] fafst 'es] an mit jähem V. 87: [Von] Leinwand V. 88: wirft [er] hastig V. 89: löst V. 91: das [hat] er V. 93: selt'nen (V. 94f.: 5. Abschnitt). — V. 94: [nach] dreien . — Tz: Gut.

S. 284. „Wie ein fahrender Hornist sich ein Land erblies." N. S. 191. — Tp: 5. II. 1843—12. II. 1843. — [Überschrift] Tg: „Wie ein fahrender Hornist sich ein ganzes Land erblies!" Tg, N. Str. 1_1: Wälschland Tg, Str. 5_4: tanzten am N. Str. 5_4: vom Tg. Str. 5_6: Und thäten die Dirnen [schwingen.] Str. 5_8: [ein] Böcklein thät' N. Str. 6_3: [in] die Tg, Str. 6_5: frug Str. 7_5: [nicht] Lenz [und] Tg, N. Str. 7_7: wiederhallt, . — Tz: Gut.

S. 287. „Die Perle der Wüste. (Journal de Smyrne.)" N. S. 195. — Tp: 3. IX. 1843—15. X 1843. — [Überschrift] Tp: „Scene aus dem Orient". In Tp und Tg fehlt die Quellenangabe. — Tg. Str. 2_2: scharlachrother Str. 3_1: rann Str. 3_2: [Auf] seine breite, dunkelbraune Str. 3_3: Rofs Str. 4_1: den Boden Str. 6_1: Dem flücht'gen [Staub der Wüste] gleicht's Str. 7_1: Du kennst Str. 8_3: scharfen Str. 9_1: [ein] Schach Str. 10_3: [dorrt] die Milch Str. 11_3: [tausend] Piaster Str. 12_3: kinnbartstreichend Tg, N. Str. 13_1: Fell Tg. Str. 14_1: Mondstrahlen [glich] Str. 17_1: schwermuthsvollen Str. 19_1: rief Str. 19_2: die Luft mit mir Str. 19_3: sprützend Str. 22_1: knirscht' Str. 22_3: Und 'auch] Str. 23_1: Und Str. 23_2: rief Str. 24_1: Lafs Str. 27_2: Stallknecht [deine] Rosse Str. 30_2: herrlich Str. 30_3: schaut' N. Str. 30_3: blickt' . — Tz: Sehr gut.

S. 291. „Sonst und jetzt." N. S. 204. — Tp: 1. I. 1843—5. II. 1843 (gewifs nicht vor dem 25. XII. 1842 koncipiert). — [Überschrift] Tg: „Alte und neue Liebe". — In Tg steht Str. 4 des Druckes als Str. 5, Str. 5 als 4. — Str. 4 (Wir lieben uns beim Spazierengehn) ist mit Bleifeder mehrfach durchstrichen. Tg. Str. 6_1: [Wie] liebte Str. 6_4: kühner [und] Str. 8_3: klingt schmerzentfacht Str. 8_4: schmachtende Str. 11_3: brausenden Schecken Str. 12_1: Von wallenden Federn umflogen. Str. 13_1: Rofs Str. 14_1: In der [Nacht.] in der [mondlos] finstern Str. 14_2: Da schwankt vom Söller [die] Tg. N. Str. 14_3: finstere Tg. Str. 15_2: Liebchen(.) Str. 15_3: [Gebein, das [ist] von Str. 15_4: Der Teufel . Str. 16_1—$_4$:

Der Ritter fleht, das Fenster klingt,
Sie steigt und zittert vor Schrecken,
Das Fräulein er auf den Schimmel schwingt,
Sich selber auf den Schecken.

Str. 19_1: arm [und] Str. 19_3: [aber] hier(,) . Tz: Sehr gut.

S. 295. „Heinrich der Finkler.“ N. S. 210. — Tp: 26. II. 1843—5. III. 1843. — [Überschrift] Tg: „Kaiser Heinrich I.“ Str. 1_1: Vaterlandesretter[1]) Str. 1_3: gegrüfset Str. 3_1: [das] Volk Str. 4_1: Österland, Tg, N. Str. 6_1: wiederschien Tg, Str. 6_2: Rächer [und] Str. 8_1: blut'gen Str. 8_3: Und Str. 9_3: [ob] sie gleit' und Str. 10_1: [Krone] goldiges Str. 10_2: leuchten hoch [in] jeder Str. 11_1: freier Str. 11_2: auf Str. 12_3: [selber] läuteten Str. 13_2: Brillanten Str. 14_1: Da Str. 14_1: [die] neue Str. 18_1: [zu] unvergefsbar'n Str. 18_2: Reckt [er die Hand] zum Saum des Himmelsrandes, Str. 18_4: Retter [sein] des [deutschen] Landes . Tz: Sehr gut.

S. 298. „Das Lied von der armen Königin.“ N. S. 215. — Tp: 11. XII. 1842—18. XII. 1842. — Tg, Str. 1_1: fährt Str. 3_2: kecker, schlanker. — Zwischen Str. 3 und 4 steht in Tg noch die folgende Strophe:

Wie wallte auf den schwarzen Sammt
Das schwarze Gelock herab,
Wie hat das Aug' so kühn geflammt
In der Fürstin Herz hinab!

Str. 5_1: schroffsten Str. 6_1: [mir] sinnt Str. 6_4: [In] Berg [und] Thal und Kluft. Str. 7_2: Kuppel Str. 8_2: [ihr] Schlachtenruhm, Str. 10_3: kömmt (Schreibfehler?) Str. 12_4: starrt . — Tz: Gut.

S. 301. „Der Elfenring.“ N. S. 220. — Wohl 1846 oder im Sommer 1847 abgefafst. — I Str. 7_4: ihm Str. 8_1: ihm . — II Str. 1_2: weint' [in] Str. 4_3: schlief' .

S. 306. „Der gefangene Admiral.“ N. S. 231. — Tp: 12. II. 1843—26. II. 1843. — [Überschrift] Tg: „Der gefangene Seeheld.“ Str. 1_1: S'sind Str. 1_{12}: Du Str. 2_4: grabesstill; N. Str. 2_{12}: tiefaufdonnerndes Tg, Str. 4_7: [Sand] der Str. 5_1: [Die] Flügel Str. 5_{10}: das [Herz] Str. 5_{12}: o! [Meer!] . — Tz: Sehr gut.

S. 309. „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne.“ N. S. 236. — Jedenfalls im Sommer 1847 gedichtet. — Str. 1_9: lang' Str. 2_3: Schwertesschwung . —

III. „Aus dem Nachlafs.“

S. 315. **„Jugenddichtungen.“** G. S. 129. — Den handschriftlichen „Versuchen“ entnommen: L. B. S. 16.

S. 317. „Das Nibelungenlied.“ Sicher eines der frühesten, wenn nicht das früheste von Strachwitz' gedruckten Jugendgedichten. Zuerst in Weinholds Ausgabe gedruckt.

S. 318. „Gepanzerte Sonette.“ 1. G. S. 131. — Sie existierten bestimmt 1840 (L. B. S. 16).

---

[1]) N. bringt zwar „Vaterlandsretter“; doch kann hier auch ein Druckfehler vorliegen.

S. 319. „Gepanzerte Sonette.“ 2. G. S. 132. — V. 13: den [Herrscher] .
S. 320. 3. G. S. 133. — V. 12: Heldenschwerts .
S. 325. 8. — Zuerst in Weinholds Ausgabe abgedruckt.
S. 326. „Gepanzerte Sonette.“ 9. G. S. 138 No. 8. V. 1: sinnig, V. 4: minnig . —
S. 330. „Lichtgedanken bei Nacht.“ G. S. 142. — Str. 1_2: finsteren .
S. 334. „Dann erst.“ H. S. 146. — Str. 7_2: Dem .
S. 336. „An die Frauen.“ H. H. 148. — Str. 1_2: wonnevollen .
S. 338. „Frühlingslied.“ } Zuerst in Weinholds Ausgabe
S. 339. „Jo! ich preise dich, Evius!“ } abgedruckt.
S. 341. „Champagnerlied.“ H. S. 150. — Str. 3_2: in rollendem .
S. 343. „Klage.“ H. S. 152. — Str. 1_4: genug .
S. 344. „Die Edelsteine.“ H. S. 154. — Str. $7_{2,4}$: Thau: Himmelsblau (Druckfehler?) .
S. 347. **„Aus reiferer Zeit.“**
S. 349. „Die Rose im Meer.“ „Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1852.“ Herausgegeben von O. F. Gruppe. Berlin. S. 5. — Dann in der 2. Auflage der „Gedichte“. — G. S. 346. — Tp: 12. II. 1843 — 26. II. 1843. A: Sternnote zu dem Titel: Das Gedicht aus dem Jahre 1843 oder 1844. — Tg, Str. 1_1: trieb A. Str. 1_2: sturmgebrochene Tg, Str. 1_6: rollte Str. 1_7: begrub Str. 3_1: Meeresfee, Str. 3_5: All überall (?) Str. 3_6: glüht [wie der] flammende Str. 4_2: [Korallen] (.) die [schämten] G. Str. 5_7: sehen Tg, Str. 5_7: glühn . — Tz: Gut.
S. 351. „Vorüber.“ } Zuerst in Weinholds Ausgabe abgedruckt.
S. 352. „Der Sturm ist los.“ } — Wahrscheinlich im Sommer 1847 gedichtet: doch mag das Sonett vielleicht erst
S. 353. „Aus Liebesleid.“ } aus dem Herbst dieses Jahres stammen.
S. 357. „Venedig.“ 1. G. S. 348. — Oktober 1847 abgefafst.
S. 362. 4. G. S. 352. — Str. 5_1: seinem[1]) .
S. 371. „An Victoire.“ „Trewendts Volkskalender für 1849“. 5. Jahrgang. Breslau. S. 121. — Dann in der 2. Auflage der „Neuen Gedichte“. — G. S. 363. — Gedichtet zu Anfang Dezember 1847. — [Überschrift] A. G.: „An Victoire. Bei Überreichung seiner „neuen Gedichte“.“ In G. Sternnote zu dem Titel: Des Dichters letztes und vielleicht zartestes Gedicht, geschrieben kurz vor seinem am 11. Dezember 1847 in Wien erfolgten Tode.[2])

[1]) „seinem“ d. h. des „Sturms der Siege“. Doch pafst „deinem“ besser in die Anrede.

[2]) Obige Anmerkung gehört dem Verfasser des „Biographischen Denkmals“, worin auf das Gedicht vorbereitet wird: „Sein letztes und vielleicht zartestes Gedicht“. Dieser Anonymus repräsentiert wohl auch den Herausgeber der Masse des Strachwitzischen Nachlasses.

3. Ungedrucktes (aus Tg).[1])

1. Die neue französische Muse.

Tp: 25. XII. 1842 — 1. I. 1843. — Tz: Gut.

(1.) Sie schläft, ein südlich glühend' Weib
Auf blut'gem (,) thränenfeuchtem Pfühl,
Blofs jedem Auge liegt ihr Leib (,)
Und üppig ist sein Gliederspiel.
(2.) Sie träumt — es ist ein wüster Traum!
Von Stirn und Schläfen tropft es kalt,
Auf heifsem Munde steht der Schaum,
Der Atem kocht, die Lippe lallt.
(3.) Ihr Busen fluthet regellos,
Ihr Schwarzhaar sträubt sich wild zerworr'n
Die Glieder schüttelt Fieberstofs,
Die vollen Arme strafft der Zorn.
(4.) Es knistert schaudernd Zahn auf Zahn
Die Hände ballt der inn're Krampf.
Das Hirn umflattert Schwank und Wahn,
Ein böser Traum, ein harter Kampf.
(5.) Es liegt auf ihr ein Ungeheu'r
Und drückt die Krallen ihr in's Fleisch,
Haucht in den Mund ihr Blut und Feu'r
Und füllt ihr Ohr mit Wutgekreisch.
(6.) Es saugt ihr Mark und zaust ihr Haar,
Und schlägt mit Flügeln nafs und kalt,
Bald Lindwurm scheint, bald Greifs, bald Aar,
Bald Vampyr scheint die Graungestalt.
(7.) Und grimmer wird des Schauders Macht
Und wuchtender des Fittichs Schlag; —
Da haut durchs Greulgeweb' der Nacht
Mit rotem Flammenschwert der Tag.
(8.) Sie fährt empor, ihr Blick ist stier,
Sie atmet auf (,) vom Licht erquickt,
Was lastete als Alp auf ihr?
Ein Melodram' hat sie gedrückt.

2. Eine Nacht.

Tp: 26. II. 1843 — 5. III. 1843. — Tz: Schlecht.

(1.) Es war eine Nacht voll Grimm und Graus,
In Thränen die Wolken schwammen,
In der Ferne stand Deines Vaters Haus,
D'rum tanzten die Blitzesflammen.

[1]) Es wären die folgenden Gedichte eventuell bei einer Ergänzung der „Gesamtausgabe" Strachwitzischer Poesie in der hier gegebenen chronologischen Reihenfolge zwischen „Die Rose im Meer" und „Vorüber" einzuschalten.

(2.) Die Erde schauderte bis zum Kern,
Es ächzte der Wald im Leide,
Wie eines Verzweifelnden Augenstern
So stierte mich an die Heide.

(3.) Und auf der Heide öd' und kalt,
O könnt' ich's endlich vergessen (—)
Da hat eine weifse Frauengestalt
An meinem Wege gesessen.

(4.) Und wie ich entsetzt, halb unbewufst,
Von dem stutzenden Rosse schwang mich (,)
Da fühlt' ich, wie mit bebender Lust
Dein zitternder Arm umschlang mich.

(5.) Ich hab' Dich verlassen wie ein Wicht,
O könnt' ich das Wort versenken!
Stets mufs ich (,) beim hellsten Tageslicht (,)
An jene Nacht gedenken.

(6.) Stets seh' ich Dich (,) verrathenes Weib,
Beim Donnerschlage Dich bücken,
Stets seh' ich Deinen zärtlichen Leib
Im Sturm zusammenknicken.

(7.) Du gingst durch der Nacht zornbrüllende Wuth,
Um mich einmal zu umfassen,
Ich aber hab' Dich mit leichtem Muth
Drei Tage darauf verlassen.

3. Der König immer der Erste.

Tp: 29. X. 1843 — 5. XI. 1843. — Tz: Ziemlich gut.

(1.) König Styrbiörn kam an Sästnes Strand:
„Nun will ich erfassen das Schwedenland!"
In die Böte warfen sie Schwert und Schild (,)
Und ans Wasser sprangen die Helden wild:
Der König immer der Erste!

(2.) König Styrbiörn sprach: („) Die Geier zieh'n (;)
Nun gilt's zu streiten und nicht zu flieh'n!
Dafs keiner zurück mehr komme von Euch (.)
So sollen verbrennen die Schiffe gleich!
Des Königs Schiff das Erste! (")

(3.) König Styrbiörn warf den ersten Brand,
Roth glühte die Fluth und roth das Land,
Und als verglommen der letzte Schein (,)
Da legten die Helden die Speere ein:
Der König immer der Erste!

(4.) Auf Fyriswall (,) da war die Schlacht,
Laut war der Tag und still die Nacht.
Da fragte wohl Keiner nach Schiff und Meer,
Erschlagen die Helden (,) erschlagen das Heer,
Der König immer der Erste!

4. Der singende Quell.

Tp: 2. XII. 1843—17. XII. 1843. — Tp: Ziemlich gut.

(1.) Mir ist, als hört' ich sagen:
Es ward einmal in schwarzer Stund',
Im Waldesgrund,
Ein Sängersmann erschlagen.
Und als er schlief in der Erde tief
An zweigumflüsterter Stell',
Da quoll aus seinem Herzen empor (,)
Aus Blumen hervor
Ein sangaufrauschender Quell.

(2.) Der säuselnde Ast und der Vogel drin (,)
Sie lernten die Melodie,
Es badet die Elfenkönigin
Im Quelle ihr schneeweifs Knie.
Er rinnt durch die köstliche Waldesruh'
Wohl immerzu,
Ihm ist gar still zu Muth (—)
O! Dreimal seeliger Dichter Du (,)
Wie schläfst Du kühl und gut!

5. Des Einsamen Gesang in der grofsen Wüste.

(: Aus dem Schwedischen des Vitalis[1]) :)

Tp: 1. I. 1844—11. II. 1844. — Tz: Ziemlich.

(1.) Alles Schöne (,) das aufblüht im Erdenrund
Stirbt heut' oder morgen geschwind;
Wo die Rose sich röthet, in selber Stund',
Da tummelt im Schnee sich der Wind.

(2.) Was in Lieb' an die Brust ich geschlossen hatt'
Floh hin wie der Woge Schaum,
Wie im stürmischen Herbste Blatt um Blatt
In gelblichen Wirbeln vom Baum.

[1]) Über Vitalis d. i. Erik Sjöberg (1794—1828), Freund Karl August Nikanders (1799—1839), vgl.: Sturzenbecher, „Die neuere schwedische Litteratur", S. 102 f., Ph. Schweitzer, „Geschichte der skandinavischen Litteratur", III. 164.

(3.) Einen Freund ich hatt', ich vergofs mein Blut,
Wenn sein Blick es begehrt von mir,
Doch ertrug er nicht meines Herzens Gluth,
Sich zu kühlen mufst' er von hier.

(4.) Laut weint' ich und rief den Namen sein,
Ja! Der Meinige war er einmal —
Die Erinnrung an ihn umschlofs ich allein (,)
Da ward eng mir der Weltensaal.

(5.) Am Sirenengestade (,) da hab' ich gekost
Auf der Liebe Rosengrund (;)
Dort war eine Blume mein Augentrost (,)
Doch nur eine kurze Stund'.

(6.) So herrlich erblühte meine Ros' (,)
Und der Duft lauter Liebe war (;)
Doch ein Räuber rifs die Blätter los
Und liefs mir die Dornenschaar.

(7.) Und mein Wesen, es ward so stumm und kalt,
Wie wenn Tod mit dem Finger es schlug,
Doch verschmäh' ich den Trost, der aus Thränen wallt
Man weint ja auf Erden genug.

(8.) Matt lächelt mein Aug', wie die Herbstessonn'
Über Wüsten einsam und leer,
Die Erde sieht oft neue Lenzeswonn' (,)
Mein Herz weifs vom Lenze nichts mehr.

(9.) Doch wenn Himmel und Erde der Sturm aufstört (,)
Hab' ich noch am Sein meine Lust,
Der, dem nichts auf der Erde angehört,
Er leidet auch keinen Verlust.

(10.) Nun geh' ich über den Markt der Welt,
Wo ein Spielzeug ist jede Waar',
Mein wird nicht die Sonne am Himmelszelt (,)
D'rum begehr' ich nichts mehr immerdar.

6. Johann Banners Schlachtlied.

(: Aus dem Schwedischen von Nikander. :)

Tp: 1. I. 1844—11. II. 1844. — Tz: Gut.

(1.) Ich reifse mich aus der üppigen Ruh'
Und eile dem blutigen Streite zu,
So handeln, wie schwelgen ich kann!
Wohl hab' ich den Becher der Lust hier geleert,
Und wenn dorten den Becher der Tod mir bescheert,
Ich leere auch ihn wie ein Mann!

(2.) Sei klar (,) mein Auge, sei kalt (,) mein Blut,
Soldaten (,) beweiset den uralten Muth,
Lafst es mannlich ergehen, frisch auf!
Will schaun in der Schlacht tiefinnersten Schlund
Und jeglichem Feind will ich geben vom Grund
Drei Ellen, zu fallen darauf.

(3.) König Gustav der Grofse, er führt uns nicht mehr,
Doch nieder vom Himmel schaut wachend er
Auf den Streit, wie wir halten Stand (;)
Noch herrscht in der Welt seine mächtige Seel'
Und siegt wie vordem. Noch sieht er nicht scheel
Auf uns und das Vaterland.

(4.) Sein Gedächtnifs (,) wir feiern's mit Kugelmusik,
Sein Grabmal (,) wir bauen's mit Leichen dick
Im brennenden Sturm und Streit.
Jeder Feind, der gefällt von dem rächenden Schwert,
Ist nicht mehr als ein Haar seines Hauptes werth,
Um so Mehre erschlagen wir heut'!

(5.) Flieg' Fahne, flieg' unter den Wolken kühn,
Voran magst Du schweben, Du kannst nicht fliehn,
Flieg' hoch, dafs wir schauen nach Dir!
In der Sonne lafs leuchten die Kronen Dein,
Unsre Burg (,) unser Königreich sollst Du sein,
Hochstrahlendes Schwedenpanier!

Im gleichen Verlage erscheinen:

STUDIEN

zur vergleichenden Litteraturgeschichte.

Herausgegeben von **Dr. Max Koch,**

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Jährlich erscheint ein Band von etwa 32 Bogen in 4 Heften.

Preis des Jahrganges Mk. **14.—**, des einzelnen Heftes Mk. **4.50**.

Wenn der Begründer und bisherige Herausgeber der „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte", Universitätsprofessor Dr. Max Koch zu Breslau*) nun in meinem Verlage „**Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte**" herausgiebt, so soll in ihnen der in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausdehnung und Vertiefung der vergleichenden litterarhistorischen Forschungen gemäfs ein neuer Mittelpunkt für alle einschlägigen Arbeiten auf erweiterter Grundlage geschaffen werden. Der Blick auf die Verwandtschaft der Formen und Stoffe, Gedanken und Ausdrucksmittel innerhalb der Weltlitteratur verschliefst sich natürlich nicht den auf ein einzelnes Litteraturgebiet gerichteten Untersuchungen, wie anderseits der Zusammenhang der Dichtung mit allgemeinen politischen und Kultur-Verhältnissen, mit bildender Kunst und Musik zu den Aufgaben vergleichender Litteraturgeschichte gehört.

*) Eine Fortführung der „Ztschr. f. vgl. Litt.-G." durch Professor Dr. M. Koch ist ausgeschlossen, sodafs sachgemäfs die „Studien" als Fortsetzung zu betrachten sein dürften.

Aus dem Inhalt des Ersten und der ersten Hefte des Zweiten Bandes:

Karl Menne, Briefe Franziskas von Hohenheim an den hallischen Kanzler August Hermann Niemeyer.

Tomo Matić, Molières „Tartüffe" und die italienische Stegreifkomödie.

Karl Reuschel, Friedrich Hebbel und Théophile Gautier.

Erwin Kircher, Platens Polenlieder.

Irvin Clifton Hatch, Der Einflufs Shaftesburys auf Herder.

Hermann Henkel, Goethe und die Bibel.

Karl Vofsler, Zu Goethes „Generalbeichte".

Eduard Hoffmann-Krayer, Die Entwicklung des Naturgefühls in deutscher Dichtung und Kunst.

Hermann Stanger, Der Einflufs Ben Jonsons auf Ludwig Tieck:
I. Tiecks Übersetzungen und Nachahmungen Ben Jonsons 1799—1800.
II. Der Anti-Faust.

Robert F. Arnold, Zur Bibliographie Charles Sealsfields.

Theodor Distel, Tilly beim Leipziger Totengräber.

Theodor Zeiger. Beiträge zur Geschichte der deutsch-englischen Litteraturbeziehungen.

Peter Toldo, Leben und Wunder der Heiligen im Mittelalter:

I. Geburt und Kindheit der Heiligen.

II. Göttliche Weisheit der Heiligen.

III. Die Buſse der Heiligen.

Otto L. Jiriczek, Ein französisches Wielandmärchen.

Hermann Stanger, Aus Briefen an August Wilhelm Schlegel.

Heinrich Funck, Johann Georg Zimmermann über Hölty.

Jakob Caro, Zwei Briefe A. von Humboldts und Goethes.

W. von Wurzbach, Die Preziosa des Cervantes.

A. Dessoff, Engl., italien. und span. Dramen bei den deutschen Wandertruppen.

R. M. Werner, Im Hause Friedrich Hebbels. Nach ungedruckten Briefen.

Paul Steinthal, Aus den Geschichten früherer Existenzen Buddhas.

Artur L. Jellinek, Konradin-Dramen.

Jakob Zeidler, Romeus Capelletus et Julietta. Ein Zeugnis für „Romeo und Julie“ in der Jesuitenlitteratur.

Karl Vofsler, Zu den Anfängen der französischen Novelle.

Otto L. Jiriczek, Alexander Gill.

A. L. Stiefel, Zu den Quellen der Fabeln und Schwänke des Hans Sachs.

H. Tardel, G. Hauptmanns „Schluck und Jau“ und Verwandtes.

Aug. Brachmann, Alexei Koljzów, der bedeutendste Volkslyriker Rufslands.

K. Schladdebach, Tennysons und Wildenbruchs Harald-Dramen.

H. Stanger, Zu den Romantikern.

Besprechungen von Joh. Bolte, A. Ludwig Stiefel, Herm. Jantzen, Wilhelm Creizenach, Karl Vofsler, Wolfgang Golther, Walter Bormann, R. Brandstetter, Rob. F. Arnold, Richard Wünsch, Max Koch, A. Bassermann, K. Olbrich, H. Rötteken, E. Sulger-Gebing, Karl Brockelmann, L. Geiger, Sarrazin.

Bibliographie von A. Jellinek. — Notizen.

Deutsche Übertragungen

aus den

auserlesenen Dichtungen

des

verstorbenen rumänischen Poeten

Michail Eminescu.

Von

Em. Grigorovitza.

Geh. Mk. 2.—.

Libussa

in der

deutschen Litteratur.

Von

Dr. phil. Em. Grigorovitza,

Königl. Rumän. Staatsprofessor in Bukarest.

Geh. Mk. 2.50.

CIRCULATE AS NON-FICTION